
Алексей КручЁных
К истории русского футуризма
Воспоминания и документы

Алексей Кручёных

К истории русского футуризма

Воспоминания и документы

С приложением деклараций
и статей А. Крученых,
а также статей И. Терентьева
и С. Третьякова



ГИЛЕЯ
Москва
2006

Вступительная статья, подготовка текста и комментарии
Нины Гурьяновой

Художественное оформление
Андрея Бондаренко

Книга опубликована благодаря финансовым инвестициям
Юрия Ковалева

А.Е. Крученых. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006. — 458 с.

Впервые в России публикуется расширенная версия воспоминаний поэта Алексея Крученых (1886–1968). Основой издания является подготовленный в 1932 г. к печати полный вариант книги “Наш выход”, включающий, в частности, подробнейшую библиографию футуристов, заумников и лефовцев (более 550 наименований). В книгу вошли и другие историко-мемуарные записи Крученых. Издание содержит обстоятельный научный комментарий.
В приложениях дается подборка деклараций и статей Крученых, а также две наиболее значительные статьи о нем, написанные его соратниками по “заумной школе” И. Терентьевым и С. Третьяковым. Иллюстрации знакомят с рядом малоизвестных документов и изобразительных материалов.

ISBN 5-87987-039-1

СОДЕРЖАНИЕ

II

Приложение 1

А. Крученых. Декларации и статьи

Приложение 2

Биография дичайшего
Воспоминания Крученых в литературном контексте 1920–1930-х годов

Я плюнул смело на ретивых
Пришедших охранять мой прах
— Сколько скорби слезливой
в понуренных головах —

Плевок пускай разбудит сих
А мне не надо плача
Живу в веках иных
Всегда живу… как кляча

— эти футуро-биографические строки из “Утиного гнездышка дурных слов” были написаны Крученых в самом начале 10-х гг. прошлого века. Дабы избежать недоразумений, сразу оговоримся: в отличие от большинства мемуарных изданий, эта книга не является попыткой “ретивой” мумификации поэта Крученых; хотелось бы, чтоб читатель прочел ее как “продолжение”, которое давно уже “следует”, как документированный контекст бытия поэта-заумника “в веках иных”.

Крученых опубликовал свою первую поэму “Игра в аду” в соавторстве с Велимиром Хлебниковым в 1912 г. В 1930 г. вышли

в свет два последних поэтических сборника Алексея Крученых "Ирониада" и "Рубиниада", изданных автором тиражом 150 и 130 экземпляров. После этого в творчестве "вождя заумцев" и вдохновителя русского футуризма, "острейшего полемиста и виртуоза эпатажных выступлений"[1] наступил тот особый период, длившийся до конца жизни поэта, который Николай Харджиев, близкий друг Крученых, назвал "рукописным". (Из солидного поэтического наследия Крученых 1930–1960-х гг., требующего отдельного исследования и издания, было посмертно опубликовано лишь несколько стихотворений и стихотворных циклов.) Этот период был очень насыщенным, несмотря на сознательную "изоляцию" — "Крученых отошел в сторону, но не пропал", — вспоминал А. Шемшурин[2]. В его творчестве появляется новый "прибавочный элемент": поэт в это время работает прежде всего как исследователь, историк и хранитель. В эти годы — помимо литературной деятельности, которую Крученых никогда не прекращал — он собирал, обогащал, обрабатывал и хранил огромный архив русского литературного и художественного авангарда. Создаваемая им в те годы коллекция уникальных рукотворных альбомов, посвященных самым разным темам и личностям — только часть его творческого наследия, и наряду с его воспоминаниями 1930-х и выступлениями 1940–60-х гг. воспринимаются как фрагмент "живой" истории и эволюции русского футуризма[3].

Крученых задумал публикацию большой книги о футуризме чуть ли не сразу после появления юбилейной брошюры "15 лет русского футуризма", изданной в Москве в 1928 г. В следующем году работа над воспоминаниями уже была в разгаре, судя письму Крученых к А.Г. Островскому от 6 июня 1929 г.: "Я постараюсь не позже июня месяца прислать Вам некие воспоминания о футу<ризме>"[4]. Однако работа заняла у Крученых еще не менее трех лет — в окончательном варианте он довел текст своих воспоминаний до 1932 г.; тем не менее, он неоднократно возвращался к ним и продолжал переработку некоторых глав в своих поздних выступлениях и статьях, включенных в наш сборник.

Литературная ситуация конца 1920-х — начала 1930-х гг. располагала к воспоминаниям — после смерти Хлебникова и Маяковского стало ясно, что определенный этап в истории русской литературы завершен, безвозвратно ушел из реальности настоящего. В этой атмосфере "подведения итогов" к осмыслению про-

шлого обратились многие, особенно это касалось поэтов, принадлежавших в 1910-е гг. к новаторским течениям: в 1931 г. выходят "Охранная грамота" Пастернака и "Путь энтузиаста" Василия Каменского, тогда же в журналах публикуются отдельные главы из воспоминаний Бенедикта Лившица (позднее, в 1933 г., опубликованных отдельной книгой "Полутораглазый стрелец"). В Америке Бурлюк продолжает печатать в собственных изданиях отрывки из своих воспоминаний о футуризме и Маяковском (в 1929 г. он прислал рукопись "Фрагменты из воспоминаний футуриста" А.Г. Островскому в расчете на публикацию их в издательстве "Федерация"). Все эти произведения во многом были вдохновлены желанием отразить или воссоздать "внетекстовый контекст" литературы футуризма на протяжении нескольких десятилетий и в определенной степени сами являются фрагментами того исторического и литературного контекста, без которого "эстетический объект" творческого наследия поэта уже не может существовать. Кажется, что каждый из лидеров кубофутуристического движения решил предоставить современникам "собственную" версию русского футуризма, закрепить свое место в литературной школе (как это, к примеру, делал Бурлюк, будучи в Америке, более других футуристов рисковавший исчезнуть из русской среды, русского литературного контекста) или же объяснить собственное творчество через призму направления — в согласии или по контрасту с ним — как это произошло в "окарандашенных и огосиздашенных", по выражению Бурлюка[5], воспоминаниях Каменского и Лившица.

Кроме того, осенью 1930 г. Т. Гриц, В. Тренин и Н. Харджиев приступили к работе над "Историей русского футуризма"[6]. Огромную помощь в подготовке этой книги оказывали Крученых, Матюшин, Малевич, Бурлюк[7]. Книга была отвергнута "Федерацией" в начале 1931 г.

Все это, наряду с разразившимися в очередной раз публичными дебатами в прессе о футуризме, не могло оставить в стороне Крученых — с его дотошностью хронографа и библиографа, с его уникальной коллекцией рукописных и печатных документальных материалов по истории футуризма. Свои идеи о том, как должна быть написана история футуризма, Крученых изложил в предварительных планах к своей рукописи "Наш выход"[8]. Если Бурлюк, которого он окрестил в своих воспоминаниях "своеоб-

разным универмагом", но которому он никогда не отказывал в первенстве и признании заслуг, вызывал у Крученых сложные чувства, а Каменского он принимал и опирался в своей рукописи на полусказовый, "лубочный" стиль его воспоминаний, то к Лившицу отношение было противоположным. "Эти воспоминания Б. Лившица являются прекрасным примером того, как пишется история футуризма — а пишется она скверно", — замечал Крученых в своих записках[9].

В историческом и социальном контексте начала 1930-х гг. главной задачей своих воспоминаний он считал необходимость продемонстрировать "генеалогию" футуризма как литературной школы, определить его координаты в ткани времен, наконец, "показать, что был *футуризм*" (а не отдельные незначительные *эпизоды* в биографии "великих поэтов" — как это прозвучало, например, в предисловии Степанова к собранию сочинений Хлебникова), в противовес усилиям "других историков футуризма (Степанов, Тынянов), которые пытаются доказать, что истории футуризма не было". Эти слова направлены не только против "традиционалистов" от литературы, но и против формализма — Крученых в своих установках наотрез отказывался принять формалистскую литературоведческую теорию с ее категорическим отрицанием историзма. Вместе с тем сама идея выступить "летописцем" футуристического движения вступала в противоречие и с концепциями раннего футуризма, в теории которого отрицалась линейность времени как поступательного, направленного движения. В поэтике Хлебникова этих лет появляется понятие пространства времени, материи времени ("непрозрачное время"). Ранний русский футуризм (в отличие, например, от лефовской "версии" 1920-х гг.) был замечателен "множественностью" экстатического времени: "Самое удивительное, самое современное учение футуризма может быть перенесено в Ассирию или Вавилон, а Ассирия <...> в то, что называется нашим временем <...> Футуристическое движение только и может быть рассматриваемо как вневременное движение"[10].

В неожиданном повороте Крученых к исследованию собственной творческой генеалогии и генеалогии футуризма — особенно по контрасту с вызывающим началом автобиографии, написанной лишь четырьмя годами ранее, где футурист заявляет, что родители у него были, "как ни странно"[11], — проявилась но-

вая, несовместимая с ранними принципами, концепция, свидетельствующая о новом творческом самосознании. В этой попытке взглянуть на все движение в исторической перспективе, его позиция, пожалуй, как нельзя ближе подходит к позиции Пастернака, выраженной им в "Охранной грамоте": а именно — идее "футуризма, совмещенного с историей"[12]. Не случайно эта же тема литературной исторической памяти — но уже в поэтической, метафорической форме — варьируется в цикле стихов Крученых 1940-х гг., посвященных Пастернаку[13]. С другой стороны, в попытке Крученых утвердить единство и прямую преемственность футуристического движения от "Пощечины общественному вкусу" до Лефа можно видеть начало романтической "мифологизации" футуризма, создания "пантеона" его героев. (Впрочем, первым опытом создания своеобразного будетлянского "эпоса", "мифа" следовало бы считать его неизданную пьесу "Глы-глы"[14], героями которой являлись Хлебников, Малевич, Маяковский, Матюшин, Розанова.) Закономерно, что одним из обновленных футуризмом генеалогических звеньев Крученых называет традицию романтизма, в частности, русского поэтического романтизма Гоголя и Пушкина. Если прибегнуть к формуле Бахтина, то "биографическое ценностное сознание" Крученых в его воспоминаниях следует несомненно отнести к "авантюрно-героическому" типу[15].

В отличие от "Автобиографии дичайшего" (1928), Крученых на этот раз избегает открытой автобиографичности — постоянно как бы "соскальзывая" в тень, пряча свое присутствие на второй план. Он уже не пытается подчеркнуть свою роль в качестве лидера поэтической школы, как делал это в автобиографии и даже ранее, например, в записях конца 1910-х гг.:

> я создал заумную поэзию
> 1) дав всем известные образцы ее
> 2) дав ей идею <...>
> 3) наконец, создав школу в которую входят: "переодетый" Крученых — Василиск Гнедов, Алягров, О. Розанова, И. Терентьев, Федор Платов, Ю. Деген, К. Малевич, И. Зданевич <...>[16]

В отличие от Бурлюка и Лившица, он старается избегать частных подробностей и деталей, даже малейшего налета сенти-

ментальности и ностальгии, всего, связанного с понятием частного "быта" — в противовес историческому "бытию". В этом отношении характерны заключительные строки главы "Смерть Хлебникова": "Хлебников умер 37 лет — в возрасте Байрона, Пушкина и Маяковского", — в которых Крученых намекает на особую символику числа, возводя этим смерть поэта в *закономерную случайность*, не зависящую от повседневных обстоятельств. В этом его позиция снова схожа позиции Пастернака "Охранной грамоты", "истолковывающего смерть поэта как "из века в век повторяющуюся странность"[17]. Позднее, в разговорах с близкими друзьями, Крученых не раз возвращался к этому, связывая смерть Маяковского с его вступлением в РАПП в 1930 г. и интерпретируя события гораздо более откровенно[18]. Этим же можно объяснить и его резкий выпад в главе "Сатир одноглазый" против вполне оправданных рассуждений критиков о главенстве эротики в поэзии Бурлюка. Чуковский писал о Крученых: "Эротика в поэзии ненавистна ему, и вслед за Маринетти он готов повторять, что нет никаких различий между женщиной и хорошим матрасом. "Из неумолимого презрения к женщине и детям в нашем языке будет только мужской род!" — возгласил он в одной своей книжке"[19]. Замечание Чуковского, однако, поверхностно и не совсем справедливо по отношению к эротической поэзии самого Крученых — дело совсем не в "презрении к женщине", а в презрении к известной идеологии "серебряного века", возводящей культурологическую модель "женственности" в абсолютный идеал. Позиция Крученых в разработке теории футуризма связана, в первую очередь, с его идеей "героической поэтики", которой он оставался верен до конца жизни.

В 1917 г. Бердяев, расширяя чисто эстетическое понятие футуризма до сферы мировоззрения, писал: "Нужно принять футуризм, постигнуть его смысл и идти к новому творчеству. ... Футуризм должен быть пройден и преодолен, и в жизни, и в искусстве. Преодоление же возможно через углубление, через движение в другое измерение, измерение глубины, а не плоскости, через знание, не отвлеченное знание, а знание жизненное, знание — бытие"[20]. Любопытно, что предложенный им и, казалось бы, совершенно отстраненный от идей и позиций футуризма, "путь преодоления" находит непосредственную параллель в словах Крученых, сказанных им тремя годами раньше и характеризую-

щих собственно идею "будетлянского" искусства: "Раньше мир художников имел как бы два измерения: длину и ширину: теперь он получил глубину и выпуклость, движение и тяжесть, окраску времени и проч. Мы стали видеть здесь и там. Иррациональное (заумное) нам так же непосредственно дано, как и умное"[21]. Эта концепция иррационального (или "нутряного", как пишет Крученых в главах о Маяковском), совершенно неприемлемая для лефовской идеологии, остается гораздо более важной и глубокой в его творчестве даже в конце 20-х гг.

За строками другого текста, принадлежащего перу Ольги Розановой, столь же искренне приверженной идее футуризма, прочитывается скрытый намек на упомянутую статью Бердяева (работа Розановой "Кубизм, футуризм, супрематизм", о которой идет речь, была написана около 1917 г.). Оценивая значение футуристического периода, Розанова писала, что "футуризм дал единственное в искусстве по силе, остроте выражения слияние двух миров — субъективного и объективного, пример, которому, может быть, не суждено повториться. Но идейный гностицизм, футуризм не коснулся стоеросового сознания большинства, повторяющего до сих пор, что футуризм — споткнувшийся прыжок в ходе мирового искусства — *кризис искусства* (курсив мой. — *Н.Г.*). Как будто бы до сих пор существовало какое-то одно безличное искусство, а не масса ликов его по числу исторических эпох. ... Футуризм выразил характер современности с наивысшей проницательностью и полнотой"[22].

Футуризм внес в предшествующее ему "усталое" искусство ту жизненно необходимую прививку нового, прививку "возрождающегося варварства, без которого мир погиб бы окончательно"[23]. В глазах наиболее чутких к ритму времени представителей русской культуры "серебряного века" это было главным достоинством футуризма.

Непосредственно знакомясь с текстами раннего русского футуризма (и неохватным кругом интересов участников этого движения — достаточно вспомнить хотя бы имена Вальдемара Матвея (Маркова), Матюшина или Хлебникова) нельзя не поймать себя на мысли о том, что такое эффектно сформулированное определение "варварского неведения", оправданное с позиций современной футуризму и чуждой ему социальной цивилизации, во многом поверхностно. К примеру, в круг чтения

Крученых за два месяца 1916 г., наряду со многими литературными и научно-популярными "новинками", которые Крученых просматривал регулярно, входили: поэзия Франсуа Вийона, проза Мережковского о Толстом и Достоевском, "Язык как творчество: психологические и социальные основы творчества речи. Происхождение языка" (Харьков, 1913) А.Л. Погодина, статьи о сектантстве и старообрядчестве, в частности, Д.Г. Коновалова "Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве" (*Богословский вестник*. 1908. Апрель), "Патология обыденной жизни" и "Толкование сновидений" Фрейда, "Автоэротизм. (Для врачей и юристов)" (СПб., 1911) профессора Гэвлока Эллиса (последнюю работу Крученых использовал для подготовки своей книги "Тайные пороки академиков".)

Подчеркивая различия футуризма итальянского и русского, Крученых писал в одной из статей: "В искусстве может быть несоглас (диссонанс) но не должно быть грубости, цинизма и нахальства (что проповедуют итальянские футуристы) — ибо нельзя войну и драку смешивать с творчеством. Мы серьезны и торжественны, а не разрушительно грубы..." Для русских поэтов и художников итальянская идея нового "универсального динамизма" и ритма, как проявление, созвучное бергсоновской идее витальности, трансформировалась в статьях Крученых в "футуристический сдвиг форм", слова и образа. Уже в самом названии одной из книг — "Взорваль" — подразумевается разрыв, резкий сдвиг, взрыв форм. Императивное "Читать в здравом уме возбраняю!"[24] — через слово как таковое заставляет обратиться читателя к жизни как таковой, к ее органической иррациональной сути, существующей вне всякого канона.

В своей зауми Крученых апеллирует не к логике читателя и его умению разгадывать словесные ребусы, не к книжному знанию, а к "знанию-бытию", к логике — вернее, алогизму — подсознательного, сна, как бы минуя сложившиеся языковые системы. Влияние фрейдистской теории "работы сна" и деформации речи в снах, в частности, концепции "сгущения" и "смещения", на сдвигологию Крученых требует отдельной статьи. Многие примеры искажения слов и их детальная интерпретация в "Толковании сновидений" Фрейда несомненно послужили моделью для Крученых в разработке механики зауми. Удивительно, что до сих пор никто из исследователей, по сути, не об-

ратил серьезного внимания на многочисленные ссылки самого Крученых на Фрейда в своих работах. Между тем интенсивное изучение поэтом трудов Фрейда хронологически совпадает с разработкой им теории заумного языка и его основных формотворческих принципов.

За внешней эпатажной “грубостью” и “неведением” футуризма, этого “рыжего” русской культуры, сознательно напялившего на себя своего рода “ослиные уши”, дразнившие критиков, стоит явление гораздо более сложное. “Художник увидел мир поновому, и как Адам, дает всему свои имена”, — провозглашалось в “Декларации слова, как такового”[25]. И в этом смысле нигилистическое “неведение” футуризма скорее восходит к теологической традиции “*ученого незнания*”, выраженной в трудах Мейстера Экхардта и Николая Кузанского, точно так же, как и название одной из выставок Ларионова, “Ослиный хвост”, апеллирует не только к скандалу в парижском Салоне — но и намекает (опять же, через возможное посредство “Так говорил Заратустра” Ницше[26]) на средневековый карнавальный по духу “Праздник Осла”, одно из проявлений “ученого незнания” в эстетической сфере. Анархическая антиканоничность раннего русского авангарда была не средством эпатажа, а средством постижения мира — футуристы видели свою главную задачу как раз в том, чтобы “взорвать” изнутри набившие оскомину клише “идеала” и “красоты”, академические, символические и прочие традиционные схемы рационального восприятия, обусловленного бременем “знания”, чтобы увеличить этим “территорию” искусства, приблизив его к самой материи бытия. “Нас спрашивают об идеале, пафосе? — Ни хулиганство, ни подвиг, ни фанатик, ни монах — все Талмуды одинаково губительны дляречетворца, и остается всегда с ним лишь слово как (таковое) оно”[27].

Этим, в первую очередь, объясняется “кровный” интерес авангарда к “пограничным” явлениям, где существуют иные критерии качества, иные ориентиры, иная оценка: в частности, к дилетантизму, к живописи Пиросмани или рукописному рисунку писателей, к детскому творчеству. Концепция дилетантизма как проявления свободного, не скованного никакими рамками творчества, творчества как игры в среде раннего поэтического и художественного авангарда означала преобладание интуиции над умением, жизни над мертвой схемой “измов”: “Кубизм, футу-

ризм и проч. измы ... дали схему чертеж — чертеж от черта и дым чертовски черных чертежей (вспомните раскраску кубистов) задушит скоро нас". В этих довольно неожиданных словах Крученых звучит предостережение, боязнь новой "схемы"[28]. Приглашая Гуро к сотрудничеству в области футуристической книги, Крученых отмечает именно это качество ее дара: "не техника важна, не искусственность, а жизнь"[29].

Во всех этих пограничных явлениях претензия на качество технического мастерства или стиля, признанного эталоном в данную эпоху, целиком снимается, и "любительство" (дилетантизм) приобретает новый смысл — особую ценность "непосредственности" (или ненамеренности), единственной, могущей передать "мгновения в беспрерывном", "трепет жизни": "Нам ближе простые, нетронутые люди, чем вся эта художественная шелуха, льнущая, как мухи к меду, к новому искусству"[30]. Принцип непредсказуемости и непреднамеренности ("без почему") — или, по выражению Крученых, "полной безыскусственности" — позволял расширить границы жанра, стилистики, приема; преодолеть "банальность мастерства"[31].

Если вслед за Харджиевым считать Крученых "первым дадаистом"[32], то нельзя не отметить, что диссонанс, сдвиг, абсурд — или алогизм — являются отправными точками поэтики Крученых и его теории зауми, в которой смещены границы традиционных эстетических учений модернизма. В декларациях и статьях 1920-х гг. его концепция зауми вливается в универсальную для авангарда XX в. идею дегуманизации искусства[33] и как нельзя ближе подходит к принципам сюрреализма. Еще одной точкой пересечения является интенсивный интерес к идеям психоанализа, в частности, исследования подсознательного. Его интерпретация творческого процесса во многом базируется на принципах интуитивного, автоматического, "мгновенного" письма, создает обостренный эффект всеподчиняющей реальности, сверхреальности (или сюрреальности)[34], эффект присутствия, существующего вне линейной последовательности физического времени. Эта реальность присутствия, разворачивающаяся в пространстве действия искусства, связана с еще одним важным аспектом, аспектом игры, включающем в себя активный элемент иронии и основанном на смещении воображаемого и реального, фантастической детали и повседневного контекста:

“Не новые предметы (объекты) творчества определяют его истинную новизну. Новый свет, бросаемый на старый мир, может дать самую причудливую игру”[35].

Роман Якобсон писал в свое время: “...Крученых, к нему я никогда не относился как к поэту; мы переписывались как два теоретика, два заумных теоретика”[36]. На первый взгляд, кажется парадоксальным, что именно этот аспект творческой личности Крученых напрочь отсутствует в его воспоминаниях 1930-х гг. Из планов и материалов к книге можно судить о том, что с самого начала определился ее жанр, в лефовской традиции “литературы факта” (“не столько научн<ое> обоснование <футуризма>, сколько публицистика и расск<аз> разных фактов”) и метод: “вести приблизит<ельно> хронологически”. Эта сознательная “ораторская установка” в ущерб “научному обоснованию” объясняет разочаровывающую упрощенность воспоминаний Крученых, оказавшего в свое время столь значительное влияние на круг молодых лингвистов и поэтов-современников именно как критик и теоретик зауми. Эта сторона деятельности Крученых восполнена в нашем сборнике двумя наиболее значительными статьями о нем Терентьева и Третьякова, вышедшими из “школы заумников”, и подборкой его собственных деклараций 1910–20-х гг. о зауми в поэзии и живописи. Подобно его “выпыту” о стихах Маяковского, первой критической брошюре о Маяковском, опубликованной в 1914 г., декларации, как критические тексты, полемизируют и с методом традиционного литературоведческого анализа, и со свободной стилистикой поэтического эссе, столь любимой символистами. Являясь художественными текстами и теоретическими обоснованиями зауми одновременно, они построены на лингвистической интуиции автора, парадоксе, метафорической образности языка, за которыми, в случае Крученых, скрывается доскональное знание материала и опыт тщательного, рационального, структурированного анализа. Крученых как бы следует тексту “изнутри”, придерживаясь герменевтического метода. В отличие от академического исследователя, в своих декларациях Крученых не раскрывает перед читателем последовательный методический путь рассуждений и анализа — он выдает ему уже найденную формулу, результат, конспект, доведенный до совершенства формы и поражающий спонтанностью “подсознательного”. Этим обусловлено стремление к безглаголь-

ности фраз — одна из характерных особенностей его деклараций и критической прозы.

В свою очередь, в “Нашем выходе” — как и в поздних статьях и выступлениях о футуризме “Воспоминания о Маяковском” (1959) и “Об опере “Победа над солнцем” (1960), публикуемых в настоящем томе — приоткрывается другая, еще одна малоизвестная сторона творчества Крученых. К упомянутым Владимиром Марковым ипостасям Крученых — поэта, прозаика, критика, теоретика и издателя здесь прибавляется Крученых-рассказчик[37].

Один из вариантов рабочего названия его книги был “История русского футуризма в воспоминаниях” (не по аналогии ли с “Библией в картинках”?). В черновиках Крученых отмечает основную хронологическую канву с отправной датой “1909 г.”:

1910 г. в П<етер>б<урге> — перв<ая> выст<авка> Союза молодежи (Школьник, Розанова, Спандиков и др. зимой 1910–11 в М<оскве> вернисаж Бубнового валета (И. Машков, П. Кончаловский, А. Лентулов, М. Ларионов, Н. Гончарова, Д. и В. Бурлюки, В. Кандинский, Р. Фальк и др.

1911 — Ослиный хвост 1911–12 и Мишень 1912–13 вozн<икает> <под эгидой> М. Лар<ионова> и Н. Гонч<аровой>, отколовшихся от Бубнового Валета

1912 — Пощечина. Выступления Маяковского совместно с Бурлюками в нач. марта — пропаганда лев<ого> искусства

20 ноября 1912 в Троиц<ком> <театре> также в П<етер>б<урге> лекция Бурлюка Что такое кубизм

1913 Вопрос о взаимоотношениях театра и [кино] [жив<описи>] лит<ературы>? Ряд писателей

2, 3, 4 и 5 дек. в театре Луна-Парк в П<етер>б<урге> трагед<ия> Маяк<овского> “Вл<адимир> Маяк<овский>” (дек<орации> и кост<юмы> Школьника и Филонова) и оперы Круч<еных> Победа над солнцем (Муз<ыка> Матюшина, дек<орации> Малевича) обе вещи поставл<ены> Союзом мол<оде>жи

1914 27/1 приезд Маринетти в П<етер>б<ург>

Сохранился и более развернутый план книги о футуризме, из которого ясно, что за модель такого рода повествования “публицистического” характера, до сих пор совершенно несвойствен-

ного его творчеству, Крученых решил принять изданные воспоминания Каменского “Путь энтузиаста”:

План
Опр<еделение> эпохи П<утъ> Эн<тузиаста> 109–111 стр.
Начало лит<ературного> фут<уризма> в 1909–10 гг.
см Путь Энтузиаста — <стр> 92–96 знак<омство> с Хл<ебниковым>
<стр> 96 и т. д. Бурлюк
Осн<ование> футур<изма> — <стр> 106 и далее
Эпоха пощечин 1912 г. нач. 13 г.
1/ манифест (пощ<ечина> общ<ественному> вк<усу>)
2/ автобиогр<афия> Маяк<овского>
3/ автоб<иография дичайшего?>
4/ как писали манифест (13 стр.)
6/ груп<па> эго-фут<уристов>
Общ<ие> полож<ения> принципы работы все время отмежев<ывались> от эго-фут<уристов>, мезонин<а> поэзии, симв<олистов> акм<еистов> и итал<ьянских> фут<уристов>
1). фут<уристическая> пощечина поэзии
2). Показать в книге как делалась лит<ературная> школа футуризма; скандалы ф<утуристов> не пьяные ск<андалы>, не бытовые, житейские (как у Есенина а чисто лит<ературного> порядка для рекламы, она провод<илась> <нрзб.> ист<ория> фут<уризма> идет как ист<ория> делания лит<ературной> школы —
3). Фут<уристы> всегда были оптимистами принцип — бодрость, вера в жизнь, в Россию (патриоты) — а у Андр<ея> Бел<ого> <нрзб. > прокл<ятые> франц<узы> За народн<ую> войну (Хл<ебников> соч<инил> нов<ую> нар<одную> песню — за войну: когда народ хочет воевать, то надо воевать)
4). Борьба ф<утуристов> с симв<олизмом> фр<анцузским> борьба двух языков, культур. Ф<утуристы> шли от жизни, от улицы — “подлый”, демокр<атический> яз<ык>
Сим<волисты>—уайльдисты, офранцуж<енные> Терещенки — буржуа (Аполлон см. Садок судей 1 Нов<ая> орф<ография> Ап<оллон> <за> <19>17 г. — умрем за букву Ѣ)
5). Принцип работы. Не столько научн<ое> обоснование, сколько публицистика и расск<аз> разных фактов

> 6). Показать, что был фут<уризм> (др<угие> ист<орики> футур<изма> пытаются доказать, что ист<ории> футур<изма> не было. Тынянов, Степанов и др. <нрзб. > Объективно: Бальм<онт> для кого-то хороший поэт Общ<ественно>-пол<итические> усл<овия> как это отр<азилось> на литер<атуре> — отражала эти вкусы крупн<ая> бурж<уазия> общ<ественное> сост<ояние> после трагедии 1905 — общий пессимизм и упадок духа: мистич<еские> пробл<емы> пола / На западе / борьба мол<одых> не связ<ана> предрассудками (Борьба со старым) разрушит<ельная> часть — сод<ержание> нов<ых> вещей (не огранич<ивались> стихами выст<авками> лит<ературой>).

В другом наброске Крученых выделяет в качестве основных героев своих воспоминаний Бурлюка, Хлебникова, Маяковского, отмечая: “вскользь: Гуро, Филонов, Малевич, Матюшин, Кульбин, И. Зданевич”. Это решение заставило его несколько нарушить первоначальный строго хронологический подход к повествованию — Крученых открывает свои воспоминания главой о Хлебникове, этим сразу расставив акценты, обнаружив в героике созданного им образа поэта возможность представить читателю свою “историческую” идею русского футуризма.

Вероятно, то же стремление побудило Крученых написать отдельную главу о Филонове вместо короткого упоминания “вскользь”. Эта глава уникальна тем, что в ней явственно звучит тема, которую Крученых старательно заглушает в своих воспоминаниях: тема забытья, непризнания, исподволь констатирующая конфронтацию поэтической реальности раннего авангарда и действительности 1930-х гг. Она усилена точно найденным метафорическим мотивом “двойника”: всепобеждающей посредственности, зловещей “тени” героя. Слова Пастернака “Стоит столкнуться с проявлением водянистого лиризма, всегда фальшивого и в особенности сейчас... как вспоминаешь о правоте Крученых... его запальчивость говорит о непосредственности. Большинство из нас с годами примиряется с торжеством пошлости и перестает ее замечать...”[38] в этом контексте приобретают новое содержание. Крученых, с его категорическим неприятием пошлости, как и Пастернак, был чувствителен к теме пошлости как измене творческому назначению человека. Эта тема звучит и в его заметках-парадоксах “О войне” и пушкинском Германне — правда, здесь

проблема пошлости в литературе вырастает в проблему пошлости в истории, странно перекликаясь с идеей Ханны Арендт о повседневной банальности зла.

Судя по одному из черновых набросков оглавления, предисловие "От автора" и глава "Рождение и зрелость образа" были дописаны и включены в текст уже на последней стадии работы, а глава "Конец Хлебникова" следовала не перед, а после главы "Маяковский и зверье", непосредственно перед главой "Конец Маяковского". Объяснение Крученых гибели Маяковского, данное в этой главе, прямо противоположно официальной версии, построенной на том, что "самоубийство вызвано причинами чисто личного порядка, не имеющими ничего общего с общественной и литературной деятельностью поэта"[39]. В словах Крученых о *случайности* гибели *человека-Маяковского* (именно в этом подчеркивании: *человека-Маяковского,* а не просто *Маяковского*), у которого *было еще много сил,* скрыт вполне очевидный подтекст: Крученых не соглашается с неизбежностью самоубийства *Маяковского-человека,* но молчит о "роковой неизбежности" трагического конца *поэта-Маяковского.* В этом контексте особое значение приобретает метафора о потере дара — о поэте, "потерявшем" голос.

Возможно, эта мрачная интонация показалось резкой; возможно, что просто не в характере автора было заканчивать на подобной ноте — во всяком случае, последняя глава о Маяковском и Пастернаке, в которой проскользнула надежда на "продолжение", во многом меняет характер книги, делая ее откровенно полемической, "публицистически открытой". В этой главе Крученых декларирует свою истинную позицию поэта, "занимающего крайний полюс литературной современности"[40], столь же разительно расходящуюся с лефовской, что и позиция Пастернака. Хотя и придерживаясь концепции "литературы факта" (подчеркнутой в подзаголовке: *"фактические справки по поводу"*), он отграничивает себя от идей Маяковского периода сближения с РАППом о главенствующей роли идеологического содержания литературы как "агитпропа социалистического строительства"[41], проскальзывавшими уже в лефовский период. Крученых, напротив, утверждает здесь "содержательность формы", то, что именно форма может если не *определить* содержание, то *повлиять* на него, — идею, выраженную в словах Пастернака, обращенных к Крученых семью годами ранее: "Если положение о содержательности формы разгорячить

до фанатического блеска, надо сказать, что ты содержательнее всех"[42]. Видимо, эта полемичность в немалой степени послужила причиной того, что в позднем сокращенном варианте воспоминаний (в который также не вошла библиография футуризма) Крученых исключил ее из рукописи. Пастернаковская тема продолжается в двух машинописных сборниках стихов 40-х гг., уже упомянутых нами. Бытовая конкретика времени перенесена в них в иное измерение литературной памяти и наделяется особыми качествами алогического бурлеска, а личность портретируемого — как и личность автора — превращается в прекрасно отыгранный персонаж. Эти стихи представляют лишь малую толику материалов Пастернака в архиве Крученых (всего же — более 1000 листов рукописей, фотографий, писем, альбомов), но проливают новый свет на характер отношений двух поэтов. Наиболее значительные исследования и публикации, в которых так или иначе затрагивается эта тема[43], свидетельствуют о гораздо более сложных и глубоких взаимоотношениях, нежели укрепившийся в критической литературе с конца 1970-х гг. штамп[44].

Документальную ценность воспоминаний Крученых нельзя не признать очень высокой (вслед за многими современными исследователями футуризма — Харджиевым, Катаняном и др. — опиравшимися в своих работах на эти воспоминания и неоднократно цитировавшими их): пожалуй, из всех русских литературных мемуаров, связанных с новаторскими течениями XX в., которые опубликованы до настоящего времени, они менее всего предвзяты и наиболее многосторонни и точны. Их отличает от других воспоминаний и то, что с самого начала Крученых предполагал включить в качестве отдельных разделов книги (а не простого приложения!) публикацию неизданных документов и библиографию (на тот момент — *первую* библиографию русского футуризма), что выводило книгу за пределы чисто мемуарного жанра. В этом смысле название книги — "К истории русского футуризма" — целиком оправдано. Что же касается места воспоминаний в литературном наследии Крученых — его определить будет довольно сложно.

Во-первых, книга Крученых, несмотря на ее кажущуюся "традиционность" (особенно по сравнению с ранними статьями изобретателя заумного языка), экспериментальна в силу своей эклектичности. Она не принадлежит ни одному из известных ли-

тературных жанров, занимая маргинальное положение, размывая границы мемуарного жанра, художественной прозы, литературной критики, научно-популярной литературы. Во-вторых, уровень мастерства, с которым написаны разные главы, неравноценен. Если начальные главы воспоминаний (со 2-й по 5-ю), подчиненные хронологическому порядку, написаны в традициях мемуарной прозы, то в лучших главах воспоминаний, каковыми нам кажутся первая глава о Хлебникове и последние (двенадцатая и тринадцатая) главы о Маяковском, Крученых позволил себе изменить заранее намеченной "публицистичности" и "рассказу фактов": в них проскальзывает парадоксальная, построенная на метафорике подсознательного стилистика критического анализа, свойственная раннему Крученых. Многие его тезисы о Маяковском были подхвачены в таких литературоведческих работах, как, например, исследование Харджиева и Тренина "Поэтическая культура Маяковского"[45]. Что касается наименее удачных глав — "Итоги первых лет" и, особенно, "В ногу с эпохой", — нельзя не согласиться с оценкой Розмари Циглер, говорящей о "попытке соединить две разные точки зрения на культуру: взгляд авангардиста со взглядами вульгарно-марксистской культурной социологии и психологии своего времени... <у Крученых> проявляющейся в некоторых пародийных чертах"[46]. Крученых исправлял свою рукопись для печати в 1932 г., после многочисленных нападок на него в печати, после апрельского постановления ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций": воспоминания, принятые к печати "Федерацией", были его последней попыткой напечататься в государственных издательствах. Никак не проявлявший "политического" рвения в своей поэзии ("Трудно было заставить Крученых написать стихи о Руре", — жаловался Маяковский в выступлении на первом московском совещании работников Лефа 16 и 17 января 1925 г.), в своих полемических высказываниях он все еще разделял (искренне ли?) позиции "лефовцев", несмотря на резкую перемену в отношении к последнему Маяковского в самом конце 1920-х гг. объявившего себя "левее Лефа"[47]. Хотя Крученых в 1925–30 гг. "на словах" и поддерживал политическую линию Лефа, он никак не "перестраивал" собственную поэтику, в которой оставался независимым, сознательно предпочитая "литературу показа" любому "социальному заказу".

Рассказ о футуристах в контексте освободительной борьбы пролетариата, да еще с позиции "участника" и "очевидца", в устах Крученых, одного из самых "аполитичных" футуристов, всерьез подумывавшего об эмиграции в 1917–19 гг. в связи с приходом большевиков к власти, по меньшей мере нелеп[48]. Может быть, именно это сознание собственной нелепости заставляет его быть убедительным любой ценой, что в результате создает ощущение невольного гротеска, пародийности. Стилистически глава "В ногу с эпохой" — самая вымученная, неудачная глава: в сущности, компиляция. В "плакатном" стремлении убедить читателя в кровной связи кубофутуризма с революцией Крученых прямо следует тезисам статьи Маяковского "За что борется ЛЕФ". Здесь же Крученых на скорую руку создает монтаж из цитат и текстов Каменского и Бурлюка, в частности, статьи Бурлюка "Красный Октябрь и предчувствия его в русской поэзии"[49]. Он даже не удосуживается подобрать нужные ему цитаты, почти полностью копируя их из Бурлюка. Так, например, Бурлюк цитирует Гиппиус со следующими комментариями: "Вот например как откликается на Октябрь Зинаида Гиппиус: (далее следует цитата. – *Н.Г.*) ... Одна мысль о красном Октябре превращает поэтессу в тигру лютую, а злоба, видимо, дурной пособник вдохновенья, что и отразилось вплотную на ублюдистых стишонках". У Крученых — точно та же цитата, и его комментарии почти дословно повторяют комментарии Бурлюка. Цитаты из стихотворений Каменского ("Ну раз еще сарынь на кичку" и "Пионерский марш") Крученых заимствует из той же статьи.

Ответ на вопрос, почему Крученых прибегает к такой попытке, ясен. К 1932 г. поэт, о котором в 1929 г. Асеев в "Охоте на гиен" опубликовал следующие строки: "есть предметы для него безвкусные: общество, организованность, солидарность: они хранят для него деревянный вкус ... он порвал со старым строем и не поверил в возможность существования нового"[50], — должен был отбиваться от нападок со стороны уже не только газетной критики. Крученых не мог не понимать, что без "расстановки политических акцентов" в его рукописи о печати ее не может быть и речи[51]. Но не только это. Не стоит забывать, что Крученых, которого Владимир Марков точно охарактеризовал как поэта, наиболее независимого внутри группы кубофутуристов, но в то же время — наиболее преданного самому движению[52], писал не автобиогра-

фию, а “книгу о футуризме”, “фактическую” историю футуризма, которой старался следовать объективно. С точки зрения социологии литературы и истории футуризма, эти главы представляют определенный интерес, так как в них более всего отразилась ситуация литературной политики тех лет и самый процесс создания весьма спорной версии об органическом продолжении ранней футуристической традиции в советский период в Лефе, конструктивизме и других течениях (в который были вовлечены тогда многие новаторы, начиная с лефовцев и Маяковского).

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. Давид Бурлюк (который в своих американских публикациях называл себя “отцом советского пролетарского футуризма”), Маяковский, Каменский сознательно заняли крайне консервативные пробольшевистские позиции, во многом изменив своим ранним анархическим идеалам в политике и эстетике. Крученых старается не исказить факты — в своей истории футуризма он постоянно опирается на документы и реальные тексты участников этого движения. “Пришел десять лет назад первый Октябрь! А теперь вот уже их декада! Позади. Необходимо подводить итоги! Надо будет это сделать литературно-художественным критикам и в области поэзии, равно во всех других областях науки”, — писал Бурлюк в своем альбоме “Десятый Октябрь”[53]. Другое дело, что их задачи, концепции и стилистика имели уже мало общего с идеей раннего кубофутуризма, а часто были просто противоположны.

В вышеупомянутых главах воспоминаний за всеми этими цитатами сам Крученых, — и связанная с именами Хлебникова, Гуро, Малевича, Матюшина, И. Зданевича иная линия раннего русского футуризма — практически исчезает. Тем не менее, в силу, возможно, той же самой приверженности факту и действительности, Крученых так никогда и не смог, несмотря на “наигранную бодрость” этих глав, изменить себе и своей концепции русского футуризма, сохранив за собой особенное положение “про́клятого поэта”[54] в искусстве и истории. Как только мы оставляем документально воссозданное и выверенное автором историческое пространство текста и вторгаемся в зону автобиографического пространства Крученых, где правит уже не факт, а метафора, ситуация меняется. Провести границу между фикцией, сочиненным анекдотом и действительным фактом, принадлежащим биографии поэта — будь то его ранние юношеские рассказы, письма к

друзьям, автобиография или, например, медицинская справка о "нормальности", вклеенная в домашний альбом — невозможно. Говоря о последней и зная любовь Крученых к мистификациям, за которыми всегда, тем не менее, что-то кроется, трудно утверждать, что заставило поэта заручиться у знакомого доктора-коллекционера этим "документом" и украсить им альбом, открытый для друзей и почитателей, а впоследствии предназначенный самим Крученых для архива. Возможно, это — саркастический выпад поэта против "славы", прочно укрепившейся за футуристами после выхода книги доктора Е. Радина "Футуризм и безумие" (М., 1913).

Крученых и не старается дать своему читателю ключ — эта ситуация типична для стилистики Крученых позднего периода 1940–60-х гг., столь близкой постмодернистскому сознанию[55]; Крученых — балансирующего на границе жанров, стирающего привычные границы реальностей. Как-то Крученых признался в письме к Шемшурину: "Я дарю лишь набросок, но тут целая система, Кант с Милюковым. — Загадка... Читатель любопытен прежде всего и уверен, что заумное что-то значит, т.е. имеет некоторый логический смысл. Так что читателя как бы ловят на червяка — загадку, тайну... Сказать: *люблю* — это связывает и очень определенно, а человек никогда не хочет этого. Он скрытен, он жаден, он тайнотворец. И вот ищется вместо люблю другое равное и пожалуй сугубое — это и будет: ле фанте чиол или раз фаз чаз... хо-бо-ро мо-чо-ро = и мрачность, и нуль, и новое искусство! Намеренно ли художник укрывается в душе зауми — не знаю"[56].

В поэтике Крученых — будь то "заметки на полях", декларация о зауми, поэма или размышления о футуризме — событие творчества, по сути, намного важнее, чем само произведение, то есть конечный результат опыта, в его остановленной неизменной "вещности"; наоборот — бесконечное возвращение к футуристическому "прочитав — разорви!" В произведениях поэта, когда-то ответившего на вопрос что такое высшее счастье: "это когда в холодную ночь идешь и ищешь ночлега. Увидишь огонек, будешь долго стучать, но тебе не откроют и прогонят прочь"[57], — отразилось то же независимое безжалостное стремление не останавливаться, оставаясь до абсурда верным анархической энергии противостояния *своего* пути.

Нина Гурьянова

Наш выход. К истории русского футуризма *(Воспоминания, материалы, библиография)*

От автора

1932 год — дата, округляющая счет истории русского футуризма. Именно в этом году исполняется 20 лет со дня первых публичных выступлений будетлян (вечера, диспуты), 20 лет со дня выхода Маяковского на литературную трибуну, 20 лет со дня взлета первой моей книги, написанной совместно с В. Хлебниковым[1], и 20 лет со дня написания первого грозно-будетлянского манифеста “Пощечина общественному вкусу” в книге того же названия.

Даты межевые. Пора оглянуться, напомнить кое о чем, подвести некоторые итоги!

В этом же 1932 г. исполнилась еще одна — на этот раз очень грустная — годовщина, именно: 10 лет со дня смерти одного из самых славных будетлян — Велимира Хлебникова.

Хотелось бы как-нибудь особенно отметить эту годовщину. В прессе были опубликованы неизданные стихи Хлебникова, факсимиле его рукописей, спешно готовится к выходу 5-й том собрания его сочинений[2]. Здесь же я хо-

тел бы дать очерк, характеризующий литработу Хлебникова, и предпослать его всей книге, которая будет в дальнейшем посвящена преимущественно изображению литературного быта раннего футуризма (1912–1917 гг.), отошедшего уже в область истории.

При написании статьи руководили мною и такие соображения: Хлебников, один из родоначальников русского футуризма и сам по себе замечательный поэт, до последнего времени очень мало был известен широкой читающей публике, еще менее изучен литературоведами.

Творчеству Маяковского, например, посвящена масса статей, отдельных книг, устроен даже специальный музей, да и при жизни своей сам Маяковский выступал с многочисленными докладами, демонстрировал и разбирал свои произведения. В. Хлебников оставался в тени. Даже вещи его до сих пор еще не все собраны и изданы. Хлебников сейчас только начинается, а между тем прошло уже 10 лет со дня его смерти. Вот почему, я думаю, в эту годовщину вполне уместно начать книгу о русском футуризме именно с обзора творчества Велимира Хлебникова.

Для читателя, мало знакомого с произведениями футуристов вообще, а Хлебникова в частности, пусть эта глава послужит "вступительным словом" к дальнейшей демонстрации публичных выступлений и творчества футуристов.

Несколько слов о характере самих воспоминаний. В них, естественно, говорится о том, чему я сам был свидетелем, а в большинстве случаев и участником, причем меня интересовала по преимуществу магистраль русского футуризма, т.е. так называемый кубофутуризм, или будетлянство.

Все боковые линии и течения (эгофутуристы, "Мезонин поэзии", "Центрифуга" и др.), по-моему, только излишне усложняют и затемняют основную линию русского футуризма. Исходя из этого, я буду касаться боковых течений *только вскользь,* когда без этого обойтись никак

нельзя. (Например, моменты блокировки с эгофутуристами, “Мезонином” и т.п. для совместных публичных и печатных выступлений.)

Магистраль футуризма в дальнейшем, послереволюционном периоде вобрала в себя все наиболее интересное и жизненное из “Центрифуги” и “Мезонина” (к тому времени уже распавшихся группировок). Таковы, например, Н. Асеев и Б. Пастернак. Усиленная таким образом магистраль стала называться Лефом.

Естественно, лефовцы будут в орбите моей памяти при написании этой книги. Все остальное оставим профессионалам-историкам и регистраторам![3]

Надо, однако, подчеркнуть: при всей субъективности в выборе материала он несомненно поможет читателю понять, каким образом шумное полустихийное движение, в безудержно-молодом задоре бунтарски ниспровергавшее вековые каноны и традиции академизма в искусстве, могло вылиться в одно из самых активных течений советской литературы.

Это сделали великие исторические события и рост самих будетлян.

Тут нет ничего неожиданного. На наших глазах своенравные воды порожистых рек волей и мастерством строителей направляются в строго расчисленные спиральные камеры гигантских турбин.

Но чахлую гнилую Неглинку брезгливо прячут в канализационные трубы.

Москва. Октябрь, 1932 г.

Велимир Хлебников

28 июня исполнилось 10 лет со дня смерти Велимира Хлебникова, и только теперь он становится известен широкому читателю. Недаром весной один красноармеец рассказывал мне:

— Пришлось брать отпуск и из Москвы ехать в Тверь. Сказали, что там еще есть в продаже первый том стихотворений Хлебникова. Редкий случай!

Первые тома Хлебникова давно раскуплены. Они стали библиографической редкостью.

Если бы Хлебников дожил до этого — как бы гордился, как бы по-детски был счастлив!..

Чем же привлекают к себе эти книги современного читателя? Почему до революции произведения его казались такими необычными, что печатать их "рисковали" только его близкие друзья и футуристы?

Причина простая: талант Хлебникова — талант новатора и революционера как слова, так и литературных приемов, шел по совершенно новому руслу, и появление его

на фоне эпохи литературного блуда 1907–1910 гг. не могло быть оценено тогдашними бульварно-санинскими и эстетно-аполлонствующими кругами[1].

Теперь произведения Хлебникова, не полностью еще собранные, появились перед революционно-пролетарским читателем. И уже явственно, что поэт, раньше понятый лишь небольшим кружком друзей нового слова, становится достоянием широкой аудитории.

По произведениям Хлебникова еще долго будут учиться исключительно разработанной технике звукописьма, стихо-механике, где тончайшие части выверены, пригнаны, где детализовано малейшее движение звукообраза.

…Дышит небу диким стадом
Что восходит звука атом!..[2]

Отметим некоторые отличия поэтической речи Хлебникова от рутинной речи поэтов, тянущихся в “классики”.

1) *Ритм.*

До Хлебникова ритм стихов напоминал томное колебание качалки в гостиной — такое укачивание стихом довели до предела Бальмонт и Северянин.

Канонизированные размеры строф, а иногда даже целых стихотворений (сонет, триолет и т.п.) связывали поэтическое слово благополучным однообразием колыхания. Читатель заранее знал, что поэт, начавший стихотворение энно-стопным ямбом, таким же ямбом его и окончит. Это уже как бы вошло в литературную традицию начала XX века. Если и шли споры, то лишь о количестве и законности полуударений в стопе (см., напр., толстотомные исследования А. Белого).

Ритм Хлебникова отличается неожиданностью ходов и поворотов. Читатель словно оказывается в новом заповеднике и не знает, что его ждет на повороте. Если признать, что ритм в значительнейшей части определяется соотношением метрических единиц (стоп), то ритмический

рисунок Хлебникова неожидан и асимметричен, в противоположность ритмическому рисунку классиков, где стихи напоминают ряд спичечных коробок. Ломаностью и асимметрией ритма Хлебников выделяется даже среди футуристов. Возьмем начало одного из первых стихотворений его "Трущобы":

Были наполнены звуком трущобы
Лес и звенел и стонал,
Чтобы
Зверя охотник копьем доканал.[3]

Здесь перебои ритма вполне оправданы. В трущобах мчатся всадники, на каждом шагу их ждет неожиданность. Словом "чтобы" Хлебников переламывает строку. Как на охоте, когда внезапно приходится становиться бок о бок со зверем, так и поэт, точно всадник, стягивая узду, находчиво сокращает число стоп стиха.

Еще динамичнее ритм Хлебникова в позднейших вещах.

Вот, например, строки из "Ночного обыска", где каждая фраза как приказ, как восклицание. Быстрый и отрывистый стих вполне совпадает со словарем и достигает наибольшей выразительности и свободы:

— На изготовку!
Бери винтовку!
Топай, братва
Направо, 38.
Сильней дергай!
— Есть![4]

2) *Инструментовка и рифма.*

Можно насчитать несколько сотен новых и мощных рифм, внесенных Хлебниковым в русскую поэзию.

Рассматривая рифмы Хлебникова, зачастую находишь в них всю образную, сюжетную значимость строфы.

Однако главная забота поэта — подготовить рифму инструментовкой стиха. Парные строки строятся на про-

износительном (артикуляционном) подобии, и посторонние звуки, мешающие данной артикуляции, не могут и не должны входить в строку. Хлебников помещал в рифму самые ударные слова, но рифма, конечно, предопределялась всей строкой.

В*ол*ге д*ол*го не м*олч*ится.
Ей в*орч*ится, как в*олч*ице.
В*ол*ны В*ол*ги т*оч*но в*ол*ки
Ветер бешеной п*ог*оды
Вьется ш*ел*ковый л*о*скут
И у В*ол*ги, у г*ол*одной
Сл*ю*ни г*ол*ода текут.
("Уструг Разина", 1920–21)[5]

Отрывок инструментован на звуках в-о-л-к, которые, повторяясь в семи коротких строках, двадцать раз разнообразятся звуковыми аккордами "вол-ворч-од-долг" и т.д.

В первых двух строках даны, кроме ударной, две внутренние полновесные рифмы — *Волге-долго, ворчится-волчице* и т.д. В третьей начальная рифма — *волны Волги.*

Созвучия, таким образом подобранные, дают предельную инструментовку переливов и рокота грозной волны.

Бушующая дикая Волга ни разу не ослабевает и не сбивается в чуждый звукоряд — весь отрывок *в ударных местах* построен на основной мелодии гласных о-о-о-у (вой-ропот-гул).

3) *Образность речи.*

Образы Хлебникова ярки и неожиданны, идут вразрез со стандартом. Вот, например, разоблаченная чайка и, попутно, меткая характеристика международных хищников-спекулянтов.

Где чайки с длинным клювом и холодным голубым, точно окруженным очками глазом, имеют вид международных

дельцов, чему мы находим подтверждение в искусстве, с которым они похищают брошенную тюленям еду.

("Зверинец", 1909 г.)[6]

Иногда это ряд образов, неразрывно между собой связанных и влекущих друг друга:

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам подписью узника[7].

Но некоторые образы Хлебникова кажутся сперва похожими на загадку, кажется — поэт начудил.

Олень — испуг, цветущий широким камнем.
("Зверинец")[8]

Разгадка простая: олень — сама чуткость, весь насторожившийся, легкий, он в то же время придавлен тяжестью ветвистых рогов — как бы цветущим (замшелым?) камнем.

Особую категорию представляют *словообразы* Хлебникова.

Вселенночку зовут мирея полудети
И умиратище клянут.

(Из его поэмы 1912 г. "Революция". По цензурным условиям была названа "Война-смерть")[9]

"Мирея" — динамичное слово взамен фразы: "растворяясь в мировом". "Умиратище" дает образ чудища, несущего смерть, и т.д.

Впрочем, классификация образов Хлебникова требует специального исследования.

4) Так же вскользь скажем *о словоновшествах* Хлебникова, которые он вводил всегда очень обдуманно и намеренно и "расшифровка" которых требует обширных теоретических исследований.

Правда, некоторые его словоновшества уже как будто привились. Общеизвестно, например, его "Заклятие смехом", все состоящее из одного только слова и производных от него.

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно.
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных
смехачей!
и т.д.[10]

Хлебников показал здесь большое чутье языка, прекрасное знание приставок и суффиксов, ритмическую виртуозность.

"Смехачи" так поразили, что некоторые критики еще в 1913 г. предлагали за одну эту вещь поставить памятник Велимиру Хлебникову — "освободителю стиха", а в наше время (в 1927–28 гг.) существовал даже юмористический журнал под хлебниковским названием "Смехач".

Велимир создал десятки тысяч новых речений. От одного глагола "любить" он произвел около тысячи слов. Он написал специальный доклад о новых "летных" словах (на потребу авиации), основал теорию "внутреннего склонения слов" и т.д.

Как-то ночью, проходя с друзьями по улице и взглянув на небо, он начал называть все созвездия их древнеславянскими именами!

В литературу Хлебников пришел от занятий по филологии, философии, естествознанию, математике и этих занятий не оставлял.

Я — Разин со знаменем Лобачевского.[11]

Хлебников подчеркивал эту аналогию, ставя себя под знамя знаменитого ученого, создавшего новую геометрию. Друзья вспоминают, как изумлял их Хлебников широкой ученостью, например, говоря о возможности влия-

ния китайской, японской, индийской и монгольской линии на русскую поэзию и давая обобщенные характеристики поэзии всех этих народов. Оперировать “народами и государствами” было обычным занятием Хлебникова, а его мечта — стать “председателем земного шара”, потому что всю жизнь он боролся за уничтожение государств, ограниченных пространством[12].

■ ■ ■

Темы произведений Хлебникова разнообразны — зоологическая жизнь (“Зверинец”, “И и Э”), сельские идиллии (“Вила и леший”, “Сельская очарованность” и др.), фантастика (пьесы: “Мирсконца”, “Чортик”, “Пружина чахотки” и др.), быт будущих веков (“Радио”, “Дома и мы”, “Лебедия будущего” и т.д.)[13].

Если определить темы Хлебникова схематично, это — природа — город — будущее.

Но больше всего он любил говорить и писать о войне. Одна из первых больших вещей Хлебникова “Учитель и ученик” — разговор о судьбах и битвах народов[14]. В 1915 г. он выпустил книгу “Новое учение о войне”. В течение десяти лет (1912–22 гг.) Хлебников произвел колоссальное количество математических и историко-хронологических выкладок, пытаясь установить “закон повторяемости войн” — ритм мировых битв[15].

Общий его взгляд на войну таков: война государств — национальна, война должна быть, если народ этого хочет, но удар должен направляться не против соседнего народа, а против его дурного правительства.

Долой Габсбургов, узду Гогенцоллернам!

Сам он мечтал быть на поле брани. Утверждал, что у него “костяк воина”, что, надевая шлем, он делается похож на “воина средних веков”[17].

В 1916 г. Хлебников живет в Москве и задумывает организацию "государства времени", куда, подобно платоновскому государству ученых, должны входить лучшие люди эпохи — революционеры, поэты, ученые — "председатели земного шара", числом 317 человек.

Весною 1916 г. Хлебников поехал в Астрахань, где был призван на военную службу и отправлен в 93-й запасный полк, стоявший в Царицыне (ныне Сталинграде). Но ярмо империалистической военщины показалось ему "казнью и утонченной пыткой", как он писал Н.И. Кульбину, прося освободить от ужасающей обстановки лазарета "чесоточной команды".

Вот как он описывает себя в положении царского солдата:

> Ад перевоплощения поэта в лишенное разума животное, с которым говорят языком конюхов, а в виде ласки так затягивают пояс на животе, упираясь в него коленом, что спирает дыхание; где ударом в подбородок заставляли меня и многих товарищей держать голову и смотреть веселей[18].

И Хлебников возненавидел эту армию, подготовляемую для бессмысленной бойни.

Где как волосы девицыны
Плещут реки там в Царицыне,
Для неведомой судьбы, для неведомого боя,
Нагибалися дубы нам ненужной тетивою.
В пеший полк 93-й
Я погиб, как гибнут дети.

(См. "Неизданный Хлебников". Вып. 1–2)[19]

С этого момента Хлебникову особенно отвратительной стала империалистическая война, и он бросил в лицо ей несколько песен-проклятий. Большинство этих в свое время напечатанных стихов Хлебников смонтировал после в поэму "Война в мышеловке".

В 1920 г., говоря о войне, он видит крах капитализма:

В последний раз над градом Круппа
Костями мертвых войск шурша,
Носилась золотого трупа
Везде проклятая душа.
("Ладомир")[20]

Работая в бакинской "Росте", в 1921 г. Хлебников в стихотворении, выросшем из плакатных работ, подчеркивает классовые тенденции белогвардейщины:

От зари и до ночи
Вяжет Врангель онучи,
Собирается в поход
Защищать царев доход.
Чтоб как ранее жирели
Купцов шеи без труда,
А купчих без ожерелий
Не видали б никогда.
Чтоб жилось бы им как прежде,
Так, чтоб ни в одном глазу,
Чтобы царь, высок в надежде,
Осушал бы им слезу.
Небоскребы, как грибы,
Чтоб росли бы на Пречистенке,
А рабочие гробы
Принимал священник чистенький[21].

Если до 1916 г. Хлебников писал "о войне и России", то после 1916 г. он говорит *о войне и революции*.

Он искренно принял Октябрь как событие давно ожидавшееся и закономерное. Еще в 1913 г., в статье "Учитель и ученик" (сборник № 3 "Союз молодежи"), он писал: "Не следует ли ждать в 1917 г. падения государства?"[22]

В начале 1917 г., освободившись от военной службы, он вернулся в Петроград, проявляя ко всему происходившему громадный интерес и участие, появляясь совершен-

но спокойно в разгар уличных боев и стрельбы. Позднее он пишет “Октябрь на Неве”. Вот отрывок, рисующий тогдашнюю столицу:

> ...“Аврора” молчаливо стояла на Неве против дворца, и длинная пушка, наведенная на него, походила на чугунный неподвижный взгляд — взор морского чудовища. Про Керенского рассказывали, что он бежал в одежде сестры милосердия и что его храбро защищали воинственные девицы Петрограда, его последняя охрана. (Удалось напророчить, называя его ранее Александрой Федоровной!) У разведенных мостов горели костры, охраняемые сторожами в огромных тулупах; в козлы были составлены ружья, и беззвучно проходили черные густые ряды моряков, неразличимых ночью, только видно было, как колебались ластовицы...[23]

Через несколько дней он выехал в Москву. В дальнейшей записи читаем:

> Совсем не так было в Москве. Мы выдержали недельную осаду. Ночевали, сидя за столом, положив головы на руки на Казанском (вокзале. — *А.К.*). Днем попадали под обстрел на Трубной и Мясницкой...[24]

В революционные годы Хлебников в некоторых произведениях тематически и стилистически близок Некрасову. Например, в поэме “Ночь перед Советами” рассказывается, как помещик, злой собачар, заставлял свою крепостную выкармливать грудью борзого щенка и лишь остатками молока кормить своего ребенка. Внучка этой крепостной, дожившая до революции, — главное действующее лицо поэмы — вспоминает самоуправство помещика, засекшего до чахотки “молочного брата” собаки “Летай-Кабыздоха”, мальчика, дерзнувшего разделаться помужицки с непрошенной “родней”.

Утром барин встает,
А на дворе — вой.
Смотрит — пес любимый
Висит как живой
Крутится.
Машет лапой.
Как осерчал,
Да железной палкой в пол застучал:
— Гайдук! Эй!
Плетей!
Да плетьми, да плетьми
Так и папаню засек до чахотки
Красный кашель пошел! На скамье лежит —
В гробу лежат краше!..[25]

В поэме “Ночной обыск” дается эпизод первых дней Октября: революционеры-моряки ищут спрятавшихся белогвардейцев.

Слышу носом
— Я носом зорок, —
Слышу верхним чутьем:
Белые звери есть,
Будет добыча.
— Брат, чуешь?
Пахнет белым зверем.
Я зорок
А ну-ка, — гончие — братва!..[26]

Таким образом, от войны национальной, войны государств, Хлебников переходит к изображению классовой борьбы — войны гражданской. Ей посвящены лучшие вещи последнего периода его творчества: “Ладомир”, “Настоящее”, “Разин”, “Ночь перед Советами”, “Ночной обыск” и др.

Учение Хлебникова о войне, его “взоры на будущее” естественно переходят в научные утопии.

Для современного читателя интересны его мечты о городах будущего. То, что неясно для некоторых и сейчас, волновало Хлебникова еще в 1914 г.

Например, строительство новых домов:

> На город смотрят сбоку, будут — сверху. Крыша станет главное[27] (с развитием авиации. — *А.К.*).

Так Хлебников предвосхитил "фасады с воздуха", которыми уже занимается современная архитектура.

В постройках будущего должно быть

> чередование сгущенной природы камня с разреженной природой-воздухом[28] (к озеленению городов. — *А.К.*).

И общие соображения:

> Только немногие заметили, что вверить улицы союзу алчности и глупости домовладельцев и дать им право строить дома — значит без войны вести жизнь одиночного заключения; мрачный быт внутри доходных домов очень мало отличается от быта одиночного заключения...[29]
>
> *("Мы и дома. Мы и улицетворцы")*

Дальше его мечты о школах на площадях среди зелени, преподавание посредством кино и радио. (Надо не забывать, что все это писалось 10–15 лет тому назад!)

> **Небокниги**
>
> На площадях, около садов, где отдыхали рабочие или творцы, как они стали себя называть, подымались высокие белые стены, похожие на белые книги, развернутые на черном небе. Здесь толпились толпы народа, и здесь творецкая община тенепечатью на тенекнигах сообщала последние новости, бросая из блистающего глаза светоча нужные тенеписьма. Новинки земного шара, дела Соединенных Ста-

нов Азии, этого великого союза трудовых общин, стихи, внезапное вдохновение своих членов, научные новинки, извещения родных своих родственников, приказы Советов.

(“Лебедия будущего”, 1915 г.)[30]

Дальнейшее развитие этих мыслей мы находим в вещах 1921 г.:

Радио будущего — главное дерево сознания — откроет ведение бесконечных задач и объединит человечество.
Около главного стана Радио, этого железного замка, где тучи проводов рассыпались точно волосы, наверное будет начертана пара костей, череп и знакомая надпись “Осторожно”, ибо малейшая остановка работы радио вызвала бы духовный обморок всей страны, временную утрату ею сознания.

(“Радио будущего”)[31]

Уже в наши дни и на наших глазах многие мечты Хлебникова осуществляются, утопия становится бытом.

Детство и юность будетлян

Ради ясности дальнейшего — кратко о себе. Делаю это не из “эгоцентризма”, а просто потому, что моя биография в известной степени восполняет воспоминания о моих товарищах по искусству.

В 1912–13 гг., когда мы бились плечо-о-плечо, никто из нас не думал об “истории футуризма” и мало интересовался прошлым, хотя бы даже своим. Но теперь, когда история футуризма уже вошла в общую историю литературы, становится необходимой и полная биография.

Деятелей каждого литературного направления — реалистов ли, символистов ли, романтиков и т.п. отбирают, в конечном счете, экономические и социальные факторы. Это они подготовляют ту или иную группу писателей или художников к ее роли в искусстве. Вот почему мы часто без труда наблюдаем сходство биографий участников подобных групп, хотя бы эти люди выросли далеко друг от друга, ничего не зная о своих будущих друзьях и даже не сознавая себя зачинателями определенного направления.

Завершается развитие одного цикла искусства, и настает пора развертываться другому. Будто раздается бой барабана... Гогены словно просыпаются, бросают филистерское сидение за служебным столом, забывают семью, едут на Таити... Появляются новые формы, раздаются хохот и улюлюканье староверов и т.д. и т.д. Известен путь новаторов. Он варьирует в подробностях у каждого, но в основном один. Нужды нет, что Гоген не отрезал уха, как Ван Гог, Сезанн не ездил на Таити и жил филистером в Арле, — все-таки их биографиям обще резкое расхождение с трафаретом. Это дает повод мещанам обвинять людей искусства в пороках, в преступлениях, наделять их всевозможными недостатками. Эти "недостатки" обычно сопутствуют рождению новых форм.

Вот так именно я смотрю на свою биографию. Я полагаю, что мои угловатости созвучны необычностям моих товарищей, но те и другие мастерски укрепляли позиции футуризма. Публика этого, конечно, не понимала. Когда она травит и улюлюкает новонаправленца — футуриста, символиста или кого хотите, — обывательщина не понимает, что футурист не может не делать того, что ее возмущает. Футурист борется за осуществление новых форм.

В этой борьбе находят отражение и борьба за существование, и классовая борьба, словом, здесь действуют основные исторические законы.

И понятно, что силы для такой борьбы подготовляются историческим процессом, а каждый отдельный участник борьбы — своим жизненным и литературным опытом.

И чем личность более упорна в своих отличиях и "недостатках", чем крепче она их вырастила, тем более они пригодятся ей тогда, когда барабан забьет тревогу.

Итак — моя биография, думаю, имеет типовой, а не индивидуальный характер.

Родился я 9 февраля 1886 г. в бедной крестьянской семье, в одной из деревень под Херсоном[I]. До восьми лет —

рос обыкновенным крестьянским мальчишкой, диким, необузданным, капризным и т.п. Помню такой случай из раннего детства. Моя тетя-монашка все обучала меня религиозным песням. Мне это, видимо, мало нравилось, и однажды я ей в упор выпалил:

— Чтоб вы, тетя, сдохли!

Вообразите ужас всей набожной семьи!..[2]

Когда мне было восемь лет, мои родные перебрались в Херсон, куда я и привез из деревни все, что развилось во мне на воле, без присмотра, в степи. В этом отношении в Херсоне мало что изменилось, хотя меня отдали в начальное училище и дальше — в высшее начальное. На улицах и в школе я был первым шалуном, крикуном, дерзилой, драчуном[3]. Учитель говорил, бывало, что меня недаром зовут "Крученых".

Вдобавок ко всем шалостям я был крайне свободолюбив, не терпел стеснений, был наивно правдив — настоящий дикарь. Да, вот слово найдено![4]

Вспомните, что в эпоху футуризма были вытянуты из-под спуда этнографических музеев не только так называемые "примитивы", т.е. работы художников раннего средневековья, но и прямо произведения дикарей[5]. И постфутуристское новаторство дореволюционного времени все больше приближалось к первобытному искусству с его палочками, квадратиками, точечками и т.п. (супрематизм, беспредметничество). Но это к слову...

Итак, я не терпел школьного начальства, мало "пострадал" от воспитания, тем более, что дома о нем и не подозревали. В этом смысле я был беспризорным "гадким утенком". Среда меня ненавидела и платила за мой дикий нрав не менее диким отношением. За мной установилась бедовая слава. Тогдашние шкрабы не могли меня "оценить" и понять. Однажды донос обвинил меня в таких поступках, от которых я сам содрогнулся. Меня исключили, не слушая оправданий. Пришлось заклейменному "членовредителю" докончить образование в другой школе.

Деревня и пыльные улицы Херсона потворствовали моему дикарству. Школа — все же немножко цивилизовала. Я страстно полюбил книги, зачитывался Гоголем, чуть ли не наизусть знал его "Вечера" и "Миргород"[6]. Мне было уже 14 лет. Был у нас ученик, изумительно передававший "Записки сумасшедшего". На меня это чтение производило неотразимое впечатление. Дома я, потихоньку от всех, старался подражать своему товарищу. В пустой квартире раздавался дикий хохот помешанного...

Еще учеником — начал заглядывать в театр. Сезоном 1902 или 1903 гг. в Херсоне была труппа Мейерхольда. Особенно поразил меня "Потонувший колокол"[7]. Свежий, голодный глаз пожирал игру Мейерхольда, Кашеварова, Мунт, Снегирева и др. Впечатление было необычайное! Особенно от начала. Я видел перед собой не декорации, но дремучую темную зелень глухого леса. И на этом фоне развертывались захватывающие события: Генрих скатывался по оврагу в страшную пропасть, Раутенделейн чесала свои неестественно-длинные золотые волосы, кричал леший, хохотала и завывала старуха-ведьма; из замшелого колодца вырастала зеленая скользкая голова водяного (играл сам Мейерхольд).

Окончательно потрясли его дикие слова:

Кворакс!
Брекекекекс!..[8]

Запечатлелись и другие драмы, комедии и даже оперы.

На актеров Херсону везло. В городском театре в те же годы играла королевистая Алла Назимова, оглушал Орленев и трагедийствовал сутулый Россатов[9].

В 1905–06 гг. выступал А. Закушняк, тогда еще молодой, темпераментный[10]. Он превосходно читал рассказы Чехова и модные тогда либеральные стихи. Его выступления имели шумный успех. Молодежь устраивала даже политические демонстрации.

Искусство театра покоряло, но не настолько, чтобы уйти в него. Да и как это сделать? В 15 лет такой переизбыток сил, что влечет слишком многое. А основным был протест против всего, связывающего порывистые и противоречивые устремления. Я был полон “вольнобесия”, искал выхода.

В нашей школе попадались и хорошие педагоги. Особенное влияние имели на меня “столичные” учителя рисования. Они знакомили [нас] с “декадентством”, говорили об импрессионистах. Случайно это было или, может быть, я ошибался, но мне казалось, что преподаватель русского языка был слабее: литература в этот период меня не так захватывала, как рисование. Вот почему, когда я окончил херсонскую школу и мне предстояло выбрать специальность, я решительно повернул к живописи. Меня тянуло к чему-нибудь огромному, красочному, а главное — свободному.

Понятно, что я ничего не знал, например, ни о технике, ни об инженерах, производство казалось мне скучным, мизерным. Строить однообразные дома для тогдашней жизни? Не дело! Была еще карьера чиновника. Но это мертвое рабское сословие, помешанное на взятке, кстати, высмеянное Гоголем, — меня просто пугало. А тогдашняя военслужба — чистое самоубийство!

Спорить со мною по поводу выбора профессии было, разумеется, напрасно, как и вообще спорить со мною: окончив курс высшей начальной, я был более нервен, неуживчив и неприличен, чем даже до школы[11]. У меня был уже свой идеал, который, я уверен, не могли бы свалить никакие силы в мире. “Свободный художник” — это звучало гордо, в этом было что-то магическое. Конечно, я мог бы попытаться поступить и в университет, но для этого требовалось долгое время на подготовку. Оттяжка, замедление, скучная зубрежка были не в моем характере и не в моих силах, а “свободные искусства” перетягивали все. Словом, вскоре я был в одесском художественном училище...[12]

Для будетлян в этой тяге к живописи было нечто “роковое”.

Поговорим о некоторых совпадениях. Как известно, почти все кубофутуристы были сперва художниками, но как это случилось? Значительно позже, в 1922–32 гг., когда я познакомился с биографиями и автобиографиями моих товарищей по футуризму, “созвучность” нашего прошлого выступила довольно отчетливо. У всех та же бесшабашность, сходство интересов, тяга к яркому, красочному.

Вот, к примеру, о раннем детстве Маяковского по рассказам его сестры:

> Звери — любимые друзья Володи.
> Любимыми играми были путешествия, с лазаньем по деревьям, заборам, переходы по бурным рекам, карабканье по скалам. Он любил крабов, которые расползались по всей квартире.
> Одно из любимых занятий, придуманных Володей, было скатывание на камнях с горы к реке Ханис-Цхали. Он уговаривал сестру:
> — Так хорошо лететь вниз, кругом все сыплется, трещит страшно, а все-таки остаешься целым.
> С семи лет отец брал Володю с собой в объезд лесничества на лошади. Этого Володя ждал всегда с нетерпением[13].

В своей автобиографии Маяковский рассказывает, как в пятилетнем возрасте, начитавшись “Дон-Кихота”, он сделал деревянный меч и разил все окружающее[14].

Там же Маяковский вспоминает, как восьмилетним мальчиком держал экзамен в гимназию:

> Выдержал. Спросили про якорь (на моем рукаве). Знал хорошо. Но священник спросил “что такое “око”?” Я ответил: “Три фунта” (так по-грузински). Мне объяснили любезные экзаменаторы, что “око” это “глаз” по-древнему церковнославянскому. Из-за этого чуть не провалился. Поэтому воз-

ненавидел сразу все древнее, все церковное и все славянское. Возможно, что отсюда пошел и мой футуризм, и мой атеизм, и мой интернационализм[15].

905 г.
Не до учения. Пошли двойки. Перешел в четвертый только потому, что мне расшибли голову камнем (на Рионе подрался) — на переэкзаменовках пожалели. Для меня революция началась так: мой товарищ, повар священника Исидор, от радости вскочил босой на плиту — убили генерала Алиханова. Усмиритель Грузии. Пошли демонстрации и митинги. Я тоже пошел. Хорошо![16]

В поэме “Люблю” Маяковский рассказывает о своем детстве уже в стихах.

Я в меру любовью был одаренный
Но с детства
Людье
Трудами муштровано.
А я —
Убег на берег Риона
и шлялся,
ни черта не делая ровно.
Сердилась мама:
— Мальчишка паршивый!
Грозился папаша поясом выстегать.
А я,
разживясь трехрублевкой фальшивой
Играл с солдатьем под забором в “три листика”.
Без груза рубах
Без башмачного груза
Жарился в кутаисском зное
Вворачивал солнцу то спину
То пузо
Пока под ложечкой не заноет.[17]

И еще:

Меня ж из пятого вышибли класса
Пошли швырять в московские тюрьмы.[18]

Но кто не играл в детстве в разбойников. Потом обычно остепеняются. Не то было с Маяковским и почти с каждым из нас. Вышибленный Маяковский попал в революционное подполье, отсидел 11 месяцев в Бутырках, а выйдя оттуда, мог найти только одну подходящую для себя легальную профессию "свободного художника". Он поступил в Московскую школу живописи, ваяния и зодчества. Было это за два года до его вступления на литературную арену[19].

Подобные же куски из биографии другого "бесшабашца" В. Каменского.

> 12-летним мальчиком, — вспоминает он, — нашел на базаре "Стеньку Разина" — с ума спятил от восхищенья, задыхался от приливающих восторгов, во снах понизовую вольницу видел, и с той поры все наши детские игры сводились — подряд несколько лет — к тому, что ребята выбирали меня "атаманом Стенькой" и я со своей шайкой плавал на лодках, на бревнах по Каме. Мы лазили, бегали по крышам огромных лабазов, скрывались в ящиках, в бочках, мы рыли в горах пещеры, влезали на вершины елок, пихт, свистели в 4 пальца, стреляли из самодельных самострелок, налетали на пристань... добро делили в своих норах поровну.
> Вообще с игрой в "Стеньку" было много работы, а польза та, что мы набрались здоровья, ловкости, смелости, энергии, силы.
> Я перестал писать плаксивые стихи о сиротской доле. Почуял иное.
> Например:
>
> Эй, разбойнички, соколики залётные,
> Не пора ли нам на битву выступать,

Не пора ли за горами
Свои ночки коротать.
Уж мы выросли отпетыми...
И т.д.
*(В. Каменский. “Путь энтузиаста”.
Изд. “Федерация”. М., 1931 г.)*[20]

Как известно, дело не ограничилось мальчишеским увлечением. Вся жизнь В. Каменского проходит под мятежным знаком Разина и Пугачева.

В 1909 г. Вас. Каменский показывал свои стихи о Степане Разине В. Хлебникову.

Ушкуйничья кровь горяча и т.д.[21]

А став взрослым, В. Каменский написал и роман, и поэму, и пьесу о Степане Разине, пьесу и поэму о Пугачеве.

До вступления на литературное поприще В. Каменский тоже отдал дань живописи. Сам Каменский вспоминает:

Следует сказать, что за это время (осенью 1908 г. по выходе “Садка судей”) я работал по живописи в открывшейся студии Давида Бурлюка, сделал картину и повесил на выставке, как настоящий художник.
(“Путь энтузиаста”, стр. 107)[22]

Занятия живописью у Каменского были непродолжительными. Разбойничьи стихи и поэмы скоро вытеснили ее.

<Давид> Бурлюк вспоминает о своем детстве в автобиографии (изд<анной> в Нью-Йорке, 1924 г.).

Отец, охотящийся на волков...
Отец мой был зверски сильный человек![23]

В своей поэме “Апофеоз Октября” Д. Бурлюк пишет, вспоминая Россию:

...поросли поля полынью.

А о себе вспоминает так:

Уверовал: я пролетарий.
Я футурист и сверхбосяк!

(Газета "Русский голос", Нью-Йорк, 6 ноября 1927 г., и отдельной книгой — "Десятый Октябрь", Нью-Йорк, 1928 г.)[24]

Шестнадцати лет Бурлюк поступил в Казанское художественное училище.

— Страсть моя к рисованию, — рассказывает он, — в это время достигла такого напряжения, что я не мог ни о чем другом думать, как только о живописи[25].

Правда, биографии Д. Бурлюка до сих пор нет, а имеется только очень скупой автоконспект ее[26].

Я вспоминаю, как еще в 1912 г. Бурлюк, подбивая меня на самые резкие выходки, сладострастно приговаривал:

— Главное — всадить нож в живот буржуа, да поглубже!

В начале 1914 г. Бурлюк вместе с Маяковским были (конечно!) исключены из школы живописи, ваяния и зодчества за публичные выступления.

О Бурлюках подробнее будет в дальнейших моих воспоминаниях.

Велимир Хлебников родился в селе Тундутове, Астраханской губ<ернии>.[27] Раннее детство его прошло среди природы. Биография Хлебникова изобилует пробелами, но, очевидно, это был своеобразный и дикий ребенок, раз уже в 13 лет он жил так:

Уже тогда его тяготила обывательская обстановка. Он вынес из комнаты всю мебель, оставив кровать и стол, а на ок-

на повесил рогожи. В такой обстановке он обычно жил повсюду и в дальнейшем.

(См. его биографию в 1 т. соч. Хлебникова. Изд. Писателей в Лнгр.)[28]

С 1908 г., т.е. с 23-летнего возраста, начинаются его постоянные скитания и переезды. В 1911 г. он исключен из Университета. В 1914 г. он порвал с “отчим домом” и блуждает один по всей России.

Первые поэмы Хлебникова (примерно до 1910 г.) посвящены дикой первобытной жизни.

Зверь с ревом гаркая
Лицо ожег
Гибель какая
Дыханье дикое
Глазами сверкая
Морда великая

(“И и Э”. Повесть каменного века)[29]

Первые вещи, подобные этой, В. Хлебников дал для печати в “Аполлон”, но, конечно, тонконогие эстеты и “Аполлоны с моноклем” не могли принять такую поэзию.

До вступления на литарену В. Хлебников тоже уделял много времени рисованию[30].

Еще раз напоминаю:

Я вовсе не хочу сказать, что, не будь компании этих “диких людей”, не было бы и футуризма. Он, конечно, возник бы, независимо от нашего существования. Люди нашлись бы. Но, вероятно, и они имели бы биографию, наиболее подходящую для разрушителей старого официального академического искусства...

Раннего детства сотоварищей я касаюсь лишь мельком, дабы показать, что наши биографии во многом очень схожи.

О том, что происходило уже на моих глазах, в дальнейшем расскажу подробнее.

А сейчас вкратце об Одессе.

В одесском художественном училище я попал в мир богемы. Мне не к чему было привыкать в этом мире: я словно жил уже в нем сотни лет. Товарищи по школе — длинноволосые бедняки, мнившие себя “гениями”. Все, однако, зверски работали и по-настоящему любили искусство. Голодали, нуждались во всем, но верили в будущее и презирали [всех] не понимавших их необыкновенные работы. “Хохот толпы” — это была награда. Главное — верить в свое чувство. А оно было молодо, искренно и еще ничем не разочаровано. Прибавьте к этому окружающую обстановку: огромное, мятежное море, одесский порт, Ланжерон — место купаний, прогулок и встреч с “политическими” и даже “нелегальными”, знакомство с художественной литературой в библиотеке училища и, наконец — 1905 год, демонстрации, забастовки и героический “Броненосец Потемкин”. Одним словом, будь впечатлений даже в тысячу раз меньше, их достало бы, чтоб закружить хоть кого.

И все же результаты школьной учебы оказались неожиданными для молодого мечтателя.

С чем, собственно, я вошел в стены художественного училища? Это хорошо помню: я жаждал яркости, необъятных просторов, ощущал в себе подспудные силы, которые искали выхода.

Но когда я взял уголь, чтобы с фотографической точностью и аккуратностью оттушевывать бесконечных Венер и Аполлонов, завитки орнаментов и т.п. дребедень, то скоро набил оскомину. Необъятные горизонты закрылись передо мною, яркость зачахла, и моя свобода, увы, спряталась в карман. Я продолжал заниматься и даже окончил (в 1906 г. со званием “учителя рисования”!) школу, но машинально, как во сне[31].

Едва же очнулся после школы, я совершенно иначе осознал живопись, как воссоздание и перестройку мира в яростных красках, широких обобщающих пятнах[32]. Как мало общего с этим огневым искусством было в рутинер-

ских самодовлеющих и прилизанных деталях, которым поклонялись архаические изожрецы, но из которых не возникало ничего целого, осмысленного. Где уж тут творить новые миры, если даже серенькая обыденная действительность разбита вдребезги, в черепки тощих [дохлых] натюрмортов и греко-римских носов.

И не было плана, не было монтажного чертежа, чтобы из этого мусора восстановить, собрать хотя бы самую жалкую фотокопию жизни[33].

Скорее всего, именно поэтому я в конце концов отказался от "чистой" живописи и ушел в шаржи. Зло деформировать натуру было так радостно после рабского и тупого следования ее случайным обрывкам.

В 1908–10 гг. я работал в московских юмористических журналах, рисовал шаржи на профессоров (вышла серия открыток) и наконец выпустил у себя на родине два литографированных альбома "Весь Херсон в карикатурах"[34]. Таким образом, я впервые выступил публично как нарушитель затхлого благочиния провинциальных кладбищ. Но разоблачение обезьяньей сути передоновских рож, воспроизведение их гнусных ужимок и дряблых гримас было ниже моих устремлений и не растраченных еще возможностей. Словом, я оставил кукрыниксово — Кукрыниксам[35].

Совсем как далекий эпизод вспоминаются мои мимолетные живописные успехи. Помню, в Москве участвовал даже в солидных выставках рядом с Репиным, и профессорские "Русские ведомости" одобряли меня, порицая Илью Ефимовича[36]. Это многим бы вскружило голову, но мне уже тогда представлялось не больше чем занимательным курьезом.

Вспоминаю еще, что мои пейзажные этюды и портреты хорошо и без остатка продавались. В "Искре" (приложение к "Русскому Слову") как-то в начале 1912 г. появилась даже целая страница снимков с моих работ, посвященных подмосковным Кузьминкам[37]. Словом, с материально-ка-

рьеристской стороны мне угрожала серьезная опасность погрязнуть в трясине модного украшательства мещанского бытия. Но ни деньги, ни хвалебные рецензии, ни сама живопись уже не устраивали меня. Я был более “широкой” натурой, чем это нужно для художника. Только *видеть* мир мне было мало. У меня был острый слух. Молчащая картина, косноязычная среда художников отнимали у меня половину мира, делали его однобоким. Мой мир должен был звучать, великие немые должны были заговорить.

Конечно, так же не могла бы удовлетворить меня и одна музыка: она обесцвечивает мир, как живопись — обеззвучивает. Искусство ищет синтеза, Скрябины мучаются над светомузыкальными поэмами. Нет, однако, более естественного, совершенного и многогранного средства выражения себя в искусстве, чем слово. Можно жить без живописи и музыки, но без слова — нет человека! От живописи я повернул к поэзии, как к последнему и неотъемлемому рычагу, которым можно сдвинуть землю[38].

Это было неизбежно для меня при всех условиях. Но, несомненно, здесь сыграл важную роль и 1905 год. Разлив страстных речей, трибуны первой революции, ее многоголосые митинги впервые показали мне, еще мальчишески впечатлительному, могущество живого слова. Тогда я мечтал стать оратором, властелином гудящего человечьего моря[39]. Взрослому мне — неудовлетворенному живописцу — уже естественно было сознательно избрать своим уделом самую красочную — поэтическую, образную речь. А ораторские вожделения молодости заставили вынести поэзию на эстраду публичных литературных турниров, диспутов и будетлянских вечеров.

Здесь опять уместно отметить совпадение жизненных путей футуристов зачинателей.

Маяковский тоже начинал как подающий блестящие надежды рисовальщик. Еще профессора Школы живописи отметили его как старательного и способного. Теперь, когда вышел “весомый” альбом рисунков Маяковского[40], в

его талантливости как художника не может быть сомнения. И все же Маяковский усомнился и ушел от станка и масла к громовым раскатам, к "грозному оружию" своих железных строк. Причины? Они ясны из ряда высказываний самого Маяковского о Школе живописи и современной художественной жизни.

— Поступил в Училище Живописи, Ваяния и Зодчества... Удивило: подражателей лелеют, самостоятельных гонят. Ларионов, Машков. Ревинстинктом стал за выгоняемых.
(Из автобиографии Маяковского)[41]

То же говорит он в одной из своих ранних статей (1914 г.):

— "Свободные художники" училища внимательно следили за добрым настроением училищных умов: лишили ученика всякой борющейся самостоятельности...
— Никто и никогда не писал картин, да и не мог писать. Писание картин — это знание о том, как расположить на холсте красочные пятна, какую дать этим пятнам форму и как их отнести друг к другу. Эта первая, главная наука, называющаяся композицией, — так вот классов, посвященных ей, нет совершенно...
— Копируют, копируют, без конца копируют натуру... Преподаватели вкладывают в еще беззубый рот ученику свой пережеванный вкус, совершенно не заботясь о том, не покажется ли после этого несчастному даже радостная весна коричневой и горькой, как пастернак[42].

Как видно, московская школа мало отличалась от одесской!

Ясно, что, несмотря на большие способности к живописи, Маяковский в такой школе долго удержаться не мог. Его критическое отношение к школе, ее профессорам и современной живописи вообще, и его борьба за но-

вое искусство, за творческую самостоятельность привели к исключению Маяковского (совместно с Бурлюком) из училища, якобы за нарушение ее “правил внутреннего распорядка”.

Впрочем, не “уйди” Маяковского начальство, он, несомненно, ушел бы из школы сам, так как к тому времени его взгляды на современную художественную жизнь мало отличались от его оценки брошенной школы. Вот что он писал тогда:

> — Все именующие себя художниками занимаются очень полезными вещами, но к живописи это имеет отношение только подготовительное... Современности не выражают...[43]
> — Характерно: выставки, десятки выставок; должно быть, на каждой улице обеих столиц трепались за год всехцветные флаги различнейших “передвижных”, “союзов”, “посмертных”, “независимых”, “валетов” и других несметных полков живописцев и... ни одной живописной радости, ни одной катастрофы, ничего захватывающего — ни разу не хотелось стать перед вещью надолго и, может быть любя, может быть негодуя, смотреть, смотреть и смотреть[44].

Жадный глаз Маяковского остался без пищи.

> — Живопись оказалась профессией без определенных занятий...[45]

Голос, этот самый совершенный инструмент, математически точно воспроизводящий мысль и образ, краски и звуки, и все многообразие бытия, — полонил Маяковского и был покорен им. Поэт подчеркивал это даже в названиях своих книг: “Маяковский для голоса”, “Во весь голос”. Все вещи Маяковского написаны для громкого чтения, для эстрады, для площади. Маяковский весь в голосе, и даже собственные живопись и рисунок он поставил на службу своей поэзии.

Еще скорее прошли мимо живописи В. Каменский[46] и В. Хлебников.

А Б. Пастернак, как известно, дезертировал в поэзию из лабиринтов контрапункта и постных полуцерковных зал консерватории. Не смогла музыка надолго подчинить и С. Третьякова[47].

Единственным, быть может, исключением является Д. Бурлюк — "всеобъемлющий работник". Поэт, охочий до пения, он и до сих пор не оставил живописи[48]. Но об этом особо, в главе "Одноглазый сатир".

А сейчас еще несколько слов о себе, чтобы покончить со своей вовсе не легкой юностью.

Осенью 1907 г. я впервые приехал в Москву. По инерции еще продолжал свои занятия живописью, хотя прибыл уже с некоторыми особыми "идеями". Собирался, например, тогда бороться с расхищением "сексуальных фондов" (особенно среди молодежи), восставал против культа любви[49]. Следствие увлечения митинговым проповедничеством! Но старшие товарищи меня засмеяли...

Как известно, 1907–09 гг. — эпоха реакции. В культурных областях — мрак. В искусстве — расцвет мистико-половых проблем, розановщина и санинщина, стена отчаяния Л. Андреева, махровые фижмы и мушки Кузмина, навьи чары Сологуба. Все это под медлительные переплески бальмонтизма, под гнусавость мишурной лиры псевдоаполлонов.

Философия — бездны, богоискательство и провинциальное ницшеанство.

Я было написал статьи "Право на преступление" (что-то достоевистое) и "Заблудившееся добро" (о Льве Толстом)[50]. Но... профессор-юрист, которому я дал на прочтение первую статью, заявил, что такого "права" быть не может, а редактор газеты ужаснулся при виде второй.

Пописывал изредка и стишки. О них знакомая курсистка даже отозвалась похвально: "Это так же остро, как у Бодлера". Помню строчки:

Мой рот косноязычен,
Зубы желты,
Губа дрожит
И нос таит испуганность иголки...[51]

Словом, меня бросало во все стороны. На этом распутье меня выручил Д. Бурлюк. С ним я встретился в Москве еще в 1908 г. Мы много беседовали об искусстве, читали друг другу свои первые хромоногие литопыты. Бурлюк заражал неисчерпаемой жизнерадостностью, остротой, здоровым смехом. Прекрасное противоядие против жалобных стишков и захолустных теорий!..

Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления

Познакомился я с Бурлюками еще в Одессе. Насколько помню, в 1904–05 гг. существовавшее там общество искусств устроило очередную выставку, на которой всех поразили цветные картины Бурлюков[I].

Им пришлось выступить среди серовато-бесцветных холстов подражателей передвижникам. Картины Бурлюков горели и светились ярчайшими ультрамарином, кобальтом, светлой и изумрудной зеленью и золотом крона. Это все были plein air'ы, написанные пуантелью.

Помню одну такую картину. Сад, пропитанный летним светом и воздухом, и старуха в ярко-синем платье. Первое впечатление от картины было похоже на ощущение человека, вырвавшегося из темного подвала: глаз ослеплен могуществом света.

Фигуры, писанные Бурлюками, были несколько утрированы и схематичны, чтобы подчеркнуть то или иное движение или композицию картины. Бурлюки срезали линию плеча, ноги и т.д. Подчеркивание это необычно поражало глаз.

Впоследствии, когда я увидел Гогена, Сезанна, Матисса, я понял, что утрирование, подчеркивание, предельное насыщение светом, золотом, синькой и т.п. — все эти новые элементы, канонизированные теорией неоимпрессионизма, на самом деле были переходом к новым формам, подготовлявшим в свою очередь переход к кубофутуризму[2].

Кроме красочной необузданности, у Бурлюков был еще трюк: их картины, вместо тяжелых багетов или золоченых рам, тогда модных, окаймлялись веревками и канатами, выкрашенными в светлую краску. Это казалось мне шедевром выдумки. Публика приходила в ярость, ругала Бурлюков вовсю и за канаты, и за краски. Меня ругань эта возбуждала.

Конечно, я познакомился с бывшим на выставке Владимиром Бурлюком. Атлетического сложения, он был одет спортсменом и ходил в черном берете. В то время подобный костюм казался вызовом для всех.

В нашем живописном кругу трех братьев Бурлюков различали несколько своеобразно: Владимира звали "атлетом", младшего — Николая — студентом, а "самого главного" — Давидом Давидовичем. Не знаю, что было бы, если бы я сразу встретился с Давидом Давидовичем, но, знакомясь с Владимиром, я не предчувствовал, что мы будем так близки во времена футуризма. Нечего говорить, что самую выставку Бурлюков и их картины я считал "своим", кровным.

Один из моих товарищей советовал мне ближе узнать этих художников. Я ухватился за эту мысль и еще до поездки в Москву собрался к Бурлюкам. Они жили в огромном имении графа Мордвинова "Чернянках", где их отец был управляющим. Я предупредил телеграммой о своем визите. Но это оказалось лишним. У Бурлюков все было поставлено на такую широкую ногу, что моя ничтожная личность пропадала в общем хаосе. К управляющему сходилось множество народу, стол трещал от яств.

Давид Давидович встретил меня ласково. Он ходил в парусиновом балахоне, и его грузная фигура напоминала роденовского Бальзака. Крупный, сутулый, несмотря на свою молодость, расположенный к полноте, — Давид Давидович выглядел медведеобразным мастером. Он казался мне столь исключительным человеком, что его ласковость сначала была понята мною как снисходительность, и я приготовился было фыркать и дерзить. Однако недоразумение скоро растаяло.

Правильно, по-настоящему оценить Давида Давидовича на первых порах мешает его искусственный стеклянный глаз. У слепых вообще лица деревянны и почему-то плохо отображают внутренние движения. Давид Давидович, конечно, не слепой, но полузряч, и асимметричное лицо его одухотворено вполовину. При недостаточном знакомстве эта дисгармония принимается обыкновенно за грубость натуры, но в отношении Давида Давидовича это, конечно, ошибочно. Более тонкого, задушевного и обаятельного человека едва ли можно встретить.

Этот толстяк, вечно погруженный в какие-то искания, в какую-то работу, вечно суетящийся, полный грандиозных проектов, — заметно ребячлив. Он игрив, жизнерадостен, а порою и... простоват.

Давид Давидович очень разговорчив. Обыкновенно он сыплет словами — образными и яркими. Он умеет говорить так, что его собеседнику интересно и весело. Записывать свои мысли он не любит, и мне кажется, что все записанное не может сравниться с его живым словом. Это — замечательный мастер разговора.

К завтракам и обедам сходилась большая семья, масса знакомых, гостивших здесь, и все, кто имел дело к управляющему: врач, контрагенты.

Стол накрывался человек на сорок. Думается, что и у графа Мордвинова не было такого приема.

Кроме троих братьев Бурлюков, было еще три сестры. Старшая Людмила — тоже художница, две другие — подростки.

За обедом Давид Давидович много болтал. Между прочим, мне памятен рассказ про каменную бабу, недавно отрытую им где-то в курганах. У бабы были сложены руки на животе. Давид Давидович острил:

— Из этого видно, что высокие чувства не были чужды этой богине.

С этой каменной бабой случилось нечто курьезное. Когда отец Бурлюков ушел на пенсию, граф разрешил ему вывезти домашние вещи на его, мордвиновский, счет. И вот каменная баба совершила путешествие по железной дороге из Тавриды к Бурлюкам в Москву, а там — никому не нужная — была брошена где-то на задворках.

После обеда, когда столовая пустела, братья Бурлюки, чтоб размяться, пускали стулья по полу, с одного конца громадной залы на другой. Запуская стул к зеркалу, Владимир кричал:

— Не рожден я для семейной жизни!

Затем мы шли в сад писать этюды. За работой Давид Давидович читал мне лекции по пленэру. Людмила Давидовна, иногда ходившая к нам на этюды, прерывала брата и просила его не мучить гостя словесным потоком. В ответ на это Давид Давидович сначала как-то загадочно, но широко и добродушно улыбался. Лицо его принимало детское, наивное выражение. Потом все это быстро исчезало, и Давид Давидович строго отвечал:

— Мои речи сослужат ему большую пользу, чем шатанье по городским улицам и ухаживание за девицами!

Иногда лекции эти затухали сами собой, и тогда Давид Давидович многозначительно произносил свое обычное "ДДДа", упирая на букву *д*. Некоторое время молча накладывал на холст пуантель. Затем вдруг принимался громогласить, декламировать Брюсова, — почти всегда одно и то же:

Мчались мимо моторы, автомобили, кэбы,
Был неисчерпаем яростный людской поток...■

■ Мчались автомобили, омнибусы и кэбы. ("Конь блед".)[3]

Читал стихи он нараспев. Тогда я еще не знал этого стиля декламации, и он казался мне смешным, после я освоился с ним, привык к нему, теперь порой и сам пользуюсь им.

Кроме строчек про моторы Давид Давидович читал мне множество других стихов символистов и классиков. У него была изумительная память.

Читал он стихи, как говорится, походя, ни к чему. Я слушал его декламацию больше с равнодушием, чем с интересом. И казалось, что, уезжая из Чернянок, я заряжен лишь живописными теориями пленэра. На самом деле именно там я впервые заразился бодростью и поэзией.

■ ■ ■

...Бурлюк [же] познакомил меня в Москве с Маяковским[4]. Вероятно, это было в самом начале 1912 г., где и как — точно не помню. Ничего не могу сказать и о нашей первой встрече.

Позже я постоянно видел Маяковского в Школе живописи и ваяния — в столовке, в подвале. [Там он обжирался компотом и заговаривал насмерть кассиршу, подавальщиц и посетителей.]

Маяковский того времени — еще не знаменитый поэт, а просто необычайно остроумный, здоровенный парень лет 18–19, учившийся живописи, носил длинные до плеч черные космы, грозно улыбался. Рот у него был слегка завалившийся, почти беззубый, так что многие знакомые уже тогда звали его в шутку "стариком".

Ходил он постоянно в одной и той же бархатной черной рубахе [имел вид анархиста-нигилиста].

Помню наше первое совместное выступление, "первый бой" в начале 1912 г. на диспуте "Бубнового валета"[5], где Маяковский прочел целую лекцию о том, что искусство соответствует духу времени, что, сравнивая искусство различных эпох, можно заметить: искусства вечного нет —

оно многообразно, диалектично. Он выступал серьезно, почти академически.

Я в тот вечер был оппонентом по назначению, “для задирки”, и ругал и высмеивал футуристов и кубистов.

Мысль, которой я держался в своем возражении, была очень проста, и мне было легко не сбиться и не запутаться. Я указывал, что раз искусство многообразно, то, значит, оно движется вперед вместе с прогрессом, и, следовательно, современные нам формы должны быть совершеннее форм предыдущих веков. Куда я гнул, было понятно самому недалекому уму.

Дело в том, что Маяковский и другие докладчики на этом диспуте делали экскурсы в отдаленные эпохи и сравнивали современное искусство с примитивами, а в особенности с наивными произведениями дикарей. При этом само собой подразумевалось, что примитивы и дикари давали самые совершенные формы. И вот я объявлял это ретроградством — сравнивать себя с дикарями и восторгаться их искусством. Я бранил и бубнововалетчиков, и кубистов, от живописи перешел к поэзии и здесь разделал под орех всех новаторов. В аудитории царили восторг и недоумение. А я поддавал жару.

О чудачествах новаторов я спросил:

— Не правда ли, они до чортиков дописались. Например, как вам понравится такой образ: “разочарованный лорнет”?

Публика в смех.

Тогда я разоблачил:

— Это эпитет из “Евгения Онегина” Пушкина![6]

Публика в аплодисменты.

Показав таким образом, что наши ругатели сами не знали толком, о чем идет речь, я покрыл их заодно с “поверженными” мною кубистами.

Выступал с громким эффектом, держался свободно, волновался только внутренне. Это был первый диспут “Бубнового валета”.

Бурлюк, Маяковский и я после этого предложили “Бубновому валету” (Кончаловскому, Лентулову, Машкову и др.) издать книгу с произведениями “будетлян”. Название книги было “Пощечина общественному вкусу”. Те долго канителили с ответом и наконец отказались[7]. У “Бубнового валета” тогда уже был уклон в “мирискусстничество”. А если прибавить эту последнюю обиду, станет понятно, почему на следующем диспуте “валетов” мы с Маяковским жестоко отомстили им.

Во время скучного вступительного доклада, кажется, Рождественского, при гробовом, унылом молчании всего зала, я стал совершенно по-звериному зевать. Затем в прениях Маяковский, указав, что “бубнововалетчики” пригласили докладчиком аполлонщика Макса Волошина, заявил, перефразируя Козьму Пруткова:

— Коль червь сомнения заполз тебе за шею,
Дави его сама, а не давай лакею[8].

В публике поднялся содом, я взбежал на эстраду и стал рвать прицепленные к кафедре афиши и программы.

Кончаловский, здоровый мужчина с бычьей шеей, кричал, звенел председательским звонком, призывал к порядку, но его не слышали. Зал бушевал, как море в осень.

Тогда заревел Маяковский — и сразу заглушил аудиторию[9]. Он перекрыл своим голосом всех. Тут я впервые и “воочию” убедился в необычайной голосовой мощи разъяренного Маяковского. Он сам как-то сказал:

— Моим голосом хорошо бы гвозди в стенку вколачивать!

У него был трубный голос трибуна и агитатора.

В 1912–13 гг. я много выступал с Бурлюками, Маяковским, особенно часто с последним.

С Маяковским мы частенько цапались, но Давид Давидович, организатор по призванию и “папаша” (он был гораздо старше нас), все хлопотал, чтоб мы сдружились.

Обстоятельства этому помогали: я снял летом 1912 г. вместе с Маяковским дачу в Соломенной сторожке, возле Петровско-Разумовского[10].

— Вдвоем будет дешевле, — заявил Маяковский, а в то время мы порядком бедствовали, каждая копейка на учете. Собственно, это была не дача, а мансарда: одна комната с балконом. Я жил в комнате, а Маяковский на балконе.

— Там мне удобнее принимать своих друзей обоего пола! — заметил он.

Тут же, поблизости, через 1–2 дома, жили авиатор Г. Кузьмин и музыкант С. Долинский. Воспользовавшись тем, что оба они были искренно заинтересованы новым искусством и к нам относились очень хорошо, Маяковский стал уговаривать их издать наше "детище" — "Пощечину". Книга была уже готова, но "бубнововалетчики" нас предали. А Кузьмин, летчик, передовой человек, заявил:

— Рискну. Ставлю на вас в ординаре!

Все мы радовались.

— Ура! Авиация победила!

Действительно, издатель выиграл — "Пощечина" быстро разошлась и уже в 1913 г. продавалась как редкость[11].

Перед самым выходом книги мы решили написать к ней вступительный манифест, пользуясь издательским благоволением к нам.

Я помню только один случай, когда В. Хлебников■, В. Маяковский, Д. Бурлюк и я писали вместе одну вещь — этот самый манифест к "Пощечине общественному вкусу".

Москва, декабрь 1912 г. Собрались, кажется, у Бурлюка на квартире, писали долго, спорили из-за каждой фразы, слова, буквы.

Помню, я предложил: "Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина".

■ О моем знакомстве с ним дальше. — *А.К.*

Маяковский добавил: “С парохода современности”.

Кто-то: “*сбросить* с парохода”.

Маяковский: “Сбросить — это как будто они там были, нет, надо *бросить* с парохода...”

Помню мою фразу: “Парфюмерный блуд Бальмонта”[12].

Исправление В. Хлебникова: “*Душистый* блуд Бальмонта” — не прошло.

Еще мое: “Кто не забудет своей первой любви — не узнает последней”[13].

Это вставлено в пику Тютчеву, который сказал о Пушкине: “Тебя ж, как первую любовь, России сердце не забудет”.

Строчки Хлебникова: “Стоим на глыбе слова *мы*”.

“С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество” (Л. Андреева, Куприна, Кузмина и пр.).

Хлебников по выработке манифеста заявил: “Я не подпишу это... Надо вычеркнуть Кузмина — он нежный”■. Сошлись на том, что Хлебников пока подпишет, а потом отправит письмо в редакцию о своем особом мнении. Такого письма мир, конечно, не увидел!

Закончив манифест, мы разошлись. Я поспешил обедать и съел два бифштекса сразу — так обессилел от совместной работы с великанами...

■ ■ ■

Не давая опомниться публике, мы одновременно с книгой “Пощечина общественному вкусу” выпустили листовку под тем же названием.

Хлебников особенно ее любил и, помню, расклеивал ее в вегетарианской столовой (в Газетном пер<еулке>) среди всяческих толстовских объявлений, хитро улыбаясь, раскладывал на пустых столах, как меню.

Вот текст этой листовки:

■ Речь идет о поэте Михаиле Кузмине, авторе книг: “Сети”, “Глиняные голубки” и др.

Пощечина общественному вкусу

В 1908 г. вышел "Садок Судей"■. В нем *гений — великий поэт* современности Велимир Хлебников впервые выступил в печати. Петербургские мэтры считали Хлебникова сумасшедшим. Они не напечатали, конечно, ни одной вещи того, кто нес с собой возрождение русской литературы. Позор и стыд на их головы!..

Время шло. В. Хлебников, А. Крученых, В. Маяковский, Б. Лившиц, В. Кандинский, Николай Бурлюк и Давид Бурлюк в 1913 году выпустили книгу "Пощечина общественному вкусу".

Хлебников теперь был не один. Вокруг него сгруппировалась плеяда писателей, кои, если и шли различными путями, были объединены одним лозунгом: "Долой слово-средство, да здравствует *самовитое, самоценное слово!* Русские критики, эти торгаши, эти слюнявые недоноски, дующие в свои ежедневные волынки, толстокожие и не понимающие красоты, разразились морем негодования и ярости. Неудивительно! — им ли, воспитанным со школьной *скамьи* на образцах описательной поэзии, понять Великие откровения Современности.

Все эти бесчисленные сюсюкающие Измайловы, Homunculus'ы, питающиеся объедками, падающими со столов реализма — разгула Андреевых, Блоков, Сологубов, Волошиных и им подобных, утверждают (какое грязное обвинение!), что мы "декаденты", последние из них, и что мы не сказали ничего нового, ни в размере, ни в рифме, ни в отношении к слову.

Разве были оправданы в русской литературе наши приказания — чтить *права поэтов:*

На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами!

На непреодолимую ненависть к существовавшему языку!

С ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных веников сделанный вами, венок грошовой славы!

Стоять на глыбе слова "мы" среди моря свиста и негодования!

■ Ошибка Д. Бурлюка: "Садок Судей" I вышел в начале 1910 г.

На обороте листовки были помещены для наглядности и сравнения “в нашу пользу” произведения: против текста Пушкина — текст Хлебникова, против Лермонтова — Маяковского, против Надсона — Бурлюка, против Гоголя — мой.

Меньше всего мы думали об озорстве. Но всякое новое слово рождается в корчах и под визги всеобщей травли. Нам, участникам, книги и декларации не казались дикими ни по содержанию, ни по оформлению. Думаю, что они не поразили бы и теперешнего читателя, не очень-то благоговеющего перед Леонидами Андреевыми, Сологубами и Куприными. Но тогдашние охранители “культурных устоев” из “Нового времени”, “Русского слова”, “Биржевки” и проч. устами Буренина, А. Измайлова, Д. Философова и др. пытались просто нас удушить.

Теперь эта травля воспринимается как забавный бытовой факт. Но каково было нам в свое время проглатывать подобные булыжники! А все они были в таком роде:

— Вымученный бред претенциознобездарных людей...

Это — улюлюканье застрельщика строкогонов А. Измайлова. От него не отставали Анастасия Чеботаревская, Н. Лаврский, Д. Философов и т.д., и т.д.

Писали они по одному рецепту:

— Хулиганы — сумасшедшие — наглецы.
— Такой дикой бессмыслицей, бредом больных горячкой людей или сумасшедших наполнен весь сборник...

Бурлюков
дураков
и Крученых напридачу
на Канатчикову дачу...

и т.д.

Таково было наше первое боевое “крещение”!..

■ ■ ■

Тот же Д. Бурлюк познакомил меня с Хлебниковым где-то на диспуте или на выставке. Хлебников быстро сунул мне руку. Бурлюка в это время отозвали, мы остались вдвоем. Я мельком оглядел Хлебникова.

Тогда в начале 1912 г. ему было 27 лет. Поражали: высокий рост, манера сутулиться, большой лоб, взъерошенные волосы. Одет был просто — в темно-серый пиджак.

Я еще не знал, как начать разговор, а Хлебников уже забросал меня мудреными фразами, пришиб широкой ученостью, говоря о влиянии монгольской, китайской, индийской и японской поэзии на русскую.

— Проходит японская линия, — распространялся он. — Поэзия ее не имеет созвучий, но певуча... Арабский корень имеет созвучия...

Я не перебивал. Что тут отвечать? Так и не нашелся.

А он беспощадно швырялся народами.

— Вот академик! — думал я, подавленный его эрудицией. Не помню уж, что я бормотал, как поддерживал разговор.

В одну из следующих встреч, кажется, в неряшливой и студенчески-голой комнате Хлебникова, я вытащил из коленкоровой тетрадки (зампортфеля) два листка — наброски, строк 40–50 своей первой поэмы "Игра в аду". Скромно показал ему. Вдруг, к моему удивлению, Велимир уселся и принялся приписывать к моим строчкам сверху, снизу и вокруг — собственные. Это было характерной чертой Хлебникова: он творчески вспыхивал от малейшей искры. Показал мне испещренные его бисерным почерком странички. Вместе прочли, поспорили, еще поправили. Так неожиданно и непроизвольно мы стали соавторами.

Первое издание этой поэмы вышло летом 1912 г. уже по отъезде Хлебникова из Москвы (литография с 16-ю рисунками Н. Гончаровой).

Об этой нашей книжке вскорости появилась большая статья именитого тогда С. Городецкого в солидно-либеральной “Речи”. Вот выдержки:

> — Современному человеку ад, действительно, должен представляться, как в этой поэме, — царством золота и случая, гибнущего в конце концов от скуки...
> — Когда выходило “Золотое руно” и объявило свой конкурс на тему “Чорт”— эта поэма наверняка получила бы заслуженную премию[14].

Уснащено обширными цитатами. Я был поражен. Первая поэма — первый успех.

Эта ироническая, сделанная под лубок, издевка над архаическим чертом быстро разошлась.

Перерабатывали и дополняли ее для второго издания — 1914 г. мы опять с Хлебниковым. Малевали черта на этот раз К. Малевич и О. Розанова[15].

Какого труда стоили первые печатные выступления! Нечего и говорить, что они делались на свой счет, а он был вовсе не жирен. Проще — денег не было ни гроша. И “Игру в аду”, и другую свою[16] книжечку “Старинная любовь” я переписывал для печати сам литографским карандашом. Он ломок, вырисовывать им буквы неудобно. Возился несколько дней.

Рисунки Н. Гончаровой и М. Ларионова были, конечно, дружеской бесплатной услугой. Три рубля на задаток типографии пришлось собирать по всей Москве. Хорошо, что типограф посчитал меня старым заказчиком (вспомнил мои шаржи и открытки, печатанные у него же!) и расщедрился на кредит и бумагу. Но выкуп издания прошел не без трений. В конце концов, видя, что с меня взятки гладки, и напуганный моим отчаянным поведением, дикой внешностью и содержанием книжек, неосторожный хозяйчик объявил:

— Дайте расписку, что претензий к нам не имеете. Заплатите еще три рубля и скорее забирайте свои изделия!

Пришлось в поисках трешницы снова обегать полгорода. Торопился. Как бы типограф не передумал, как бы дело не провалилось...

Примерно с такой же натугой печатал я и следующие издания ЕУЫ (1913–1914 гг.)[17].

Книги "Гилеи" выходили на скромные средства Д. Бурлюка. "Садок судей" I и II вывезли на своем горбу Е. Гуро и М. Матюшин.

Кстати, "Садок судей" I — квадратная пачка серенькой обойной бумаги, односторонняя печать, небывалая орфография, без знаков препинания (было на что взглянуть!) — мне попался впервые у В. Хлебникова. В этом растерзанном и зачитанном экземпляре я впервые увидел хлебниковский "Зверинец" — непревзойденную, насквозь музыкальную прозу. Откровением показался мне и свежий разговорный стих его же пьесы "Маркиза Дезес", оснащенный редкостными рифмами и словообразованиями.

Чтобы представить себе впечатление, какое тогда производил сборник, надо вспомнить его основную задачу — уничтожающий вызов мракобесному эстетизму "аполлонов". И эта стрела попала в цель! Недаром после реформы правописания аполлонцы, цепляясь за уничтоженные яти и еры, дико верещали (см. <№№> 4–5 их журнала за 1917 г.):

— И вместо языка, на коем говорил Пушкин, раздастся дикий говор футуристов[18].

Так озлило их, такие пробоины сделало в их бутафорских "рыцарских щитах", так запомнилось им даже отсутствие этого достолюбезного "ятя" в "Садке"!..

Моя совместная с Хлебниковым творческая работа продолжалась. Я настойчиво тянул его от сельских тем и "древлего словаря" к современности и городу.

— Что же это у вас? — укорял я. — "Мамоньки, уже коровоньки ревмя ревут". Где же тут футуризм?

— Я не так написал! — сердито прислушиваясь, наивно возражал Хлебников. — У меня иначе: "Мамонька,

уж коровушки ревмя-ревут, водиченьки просят сердечные...” (“Девий бог”).

Признаться, разницы я не улавливал и прямо преследовал его “мамонькой и коровонькой”.

Хлебников обижался, хмуро горбился, отмалчивался, но понемногу сдавался. Впрочем, туго.

— Ну вот, про город! — объявил он как-то, взъерошив волосы и протягивая мне свеженаписанное. Это были стихи о хвосте мавки-ведьмы, превратившемся в улицу:

А сзади была мостовой
с концами ярости вчерашней
ступала ты на пальцы башни,
рабы дабы
в промокших кожах
кричали о печали,
а ты дышала пулями в прохожих
И равнодушно и во сне
Они узор мороза на окне.
Да эти люди иней только,
из пулеметов твоя полька
и из чугунного окурка
твои Чайковский и мазурка...

Я напечатал эти стихи в “Изборнике” Хлебникова[19].

Такой же спор возник у нас из-за названия его пьесы “Оля и Поля”.

— Это “Задушевное слово”, а не футуризм! — возмущался я и предложил ему более меткое и соответствующее пьеске — “Мирсконца”, которым был озаглавлен еще наш сборник 1912 г.

Хлебников согласился, заулыбался и тут же начал склонять:

— Мирсконца, мирсконцой, мирсконцом.

Кстати, вспоминаю, как в те годы Маяковский острил:

— Хорошая фамилия для испанского графа — Мирсконца (ударение на “о”).

Если бы не было у меня подобных стычек с Хлебниковым, если бы я чаще подчинялся анахроничной певучести его поэзии, мы несомненно написали бы вместе гораздо больше. Но моя ерошливость заставила ограничиться только двумя поэмами. Уже названной "Игрой" и "Бунтом жаб", написанным в 1913 г. (напечатано во II томе собрания сочинений Хлебникова)[20].

Правда, сделали совместно также несколько мелких стихов и манифестов[21].

Резвые стычки с Виктором Хлебниковым (имя Велимир — позднейшего происхождения) бывали тогда и у Маяковского. Вспыхивали они и за работой. Помню, при создании "Пощечины" Маяковский упорно сопротивлялся попыткам Велимира отяготить манифест сложными и вычурными образами, вроде: "Мы будем тащить Пушкина за обледенелые усы". Маяковский боролся за краткость и ударность.

Но часто перепалки возникали между поэтами просто благодаря задорной и неисчерпаемой говорливости Владимира Владимировича. Хлебников забавно огрызался.

Помню, Маяковский как-то съязвил в его сторону:

— Каждый Виктор мечтает быть Гюго.

— А каждый Вальтер — Скоттом! — моментально нашелся Хлебников, парализуя атаку.

Такие столкновения не мешали их поэтической дружбе. Хлебникова, впрочем, любили все будетляне и высоко ценили.

В. Каменский и Д. Бурлюк в 1912–14 гг. не раз печатно и устно заявляли, что Хлебников — "гений", наш учитель, "славождь" (см., например, листок "Пощечины", предисловие к I тому "Творений" Хлебникова изд. 1914 г. и др.)[22].

Об этом нелишне вспомнить сейчас, когда некоторые "историки литературы" беззаботно пишут:

— Вождем футуристов до 1914 г. был Давид Бурлюк.

Нельзя, конечно, отрицать больших организационных заслуг Давида Давидовича. Но сами будетляне своим ведущим считали Хлебникова.

Впрочем, надо подчеркнуть: в раннюю эпоху футуристы шли таким тесным, сомкнутым строем, что все эти титулы неприложимы здесь. Ни о каких “наполеонах” и единоначальниках среди нас тогда не могло быть и речи!..

Гораздо теснее мне удалось сработаться с В. Хлебниковым в области декларативно-программной. Мы вместе долго бились над манифестом о слове и букве “как таковых”. Плоды этих наших трудов увидели свет лишь недавно в “Неизданном Хлебникове”[23].

Помимо этого Велимир живо отзывался на ряд других моих исследовательских опытов. Мою брошюру “Чорт и речетворцы” мы обсуждали вместе. Просматривали с ним уже написанное мною, исправляли, дополняли. Интересно, что здесь Хлебников часто оказывался отчаяннее меня. Например, я рисовал испуг мещанина перед творческой одержимостью. Как ему быть, скажем, с экстатическим Достоевским? И вот Хлебников предложил здесь оглушительную фразу:

— Расстрелять как Пушкина, как взбесившуюся собаку!

Многие вставленные им строки блещут остротой издевки, словесным изобретательством.

Так, мое нефтевание болот сологубовщины[24] Хлебников подкрепил четверостишием о недотыкомке:

Я Вам внимаю, мои дети,
воссев на отческий престол.
Душ скольких мне услышать Нети
позволит подданных глагол[25].

Здесь замечательна “Неть” — имя смерти.

Не меньше участие Хлебникова и в моей работе “Тайные пороки академиков”. Эта вещь также обсуждалась мною с Велимиром, и там есть несколько его острых фраз.

Однако сотрудничество Хлебникова и здесь, как оно ни было ценно, таило свои опасности. Приходилось быть все время начеку. Его глубокий интерес к национальному фольклору часто затуманивал его восприятие современности. И порой его языковые открытия и находки, будь они неосмотрительно опубликованы, могли бы быть использованы нашими злейшими врагами, в целях далеко даже не литературных.

Способность Хлебникова полностью растворяться в поэтическом образе сделала некоторые его произведения объективно неприемлемыми даже для нас, его друзей. Конкретно назвать эти вещи трудно, так как они затерялись и, вероятно, погибли. Другие — мы подвергали серьезному идейному выпрямлению.

Еще резче приходилось восставать против опусов некоторых из протеже слишком увлекавшегося красотами "русской души" Хлебникова. Так, вспоминаю, были категорически отвергнуты редакцией "Садка судей" II некоторые стихи в сильно сусанинском духе 13-летней Милицы. Сопроводительное хвалебное письмо Велимира об этих стихах, полное предчувствия социальных катастроф, но весьма непродуманное, напечатано мною лишь недавно в "Неизданном Хлебникове" как документ большого эпистолярного мастерства поэта[26].

Случалось мне, например, решительно браковать и редакторские поправки Хлебникова, продиктованные его, остро выраженным в то время, национализмом.

В моих строчках (из "Пощечины"):

Нож хвастлив
взоры кинул
и на стол
как на пол
офицера опрокинул —
умер он... —

Хлебников усмотрел оскорбление армии и безуспешно настаивал на замене офицера — хроникером.

Наша определенная общественно-политическая ориентация, органически связанная с революционными установками в искусстве, никогда не подавалась нами оголенной, но она обусловливала содержание наших художественных вещей. Только подслеповатость иных критиков объясняет созданную ими легенду о нашей дореволюционной аполитичности[27].

Вся история нашего воздействия на В. Хлебникова говорит о твердости социально-политической линии будетлян. И если Хлебников впоследствии, в суровые годы войны и революции, далеко ушел от специфического историзма, национализма и славянофильства, — то немалую роль сыграло здесь его товарищеское окружение. В дружеской атмосфере нашей группы постепенно рассеивались сусальные призраки святорусских богатырей и ископаемых “братьев-славян”[28].

Хлебников был труден, но все же податлив!

Сохранилось у меня небезынтересное и не опубликованное до сих пор письмо Хлебникова того периода.

После сдачи нами в печать “Пощечины” неусидчивый Велимир неожиданно исчез. В начале 1913 г. я получил от него большое послание, вероятно, из Астрахани.

Оно хорошо характеризует простоту взаимоотношений внутри нашей молодой еще группы, проникнутых откровенностью и доверием.

Отчетливо отразился в письме весь широкий круг интересов и занятий Хлебникова, и тут ясно видны его панславистские симпатии и поиски идеализированной самовитой России. Правда, здесь же он говорит уже об изучении Индии, монгольского мира, японского стихосложения — симптом будущего перехода на позицию “международника”, как выражался впоследствии сам Велимир.

Любопытно, что даже наше отрицательное отношение к ярлыкам и кличкам, которые механически навязывались нам извне, находит у Хлебникова очень своеобразное истолкование (пренебрежительное упоминание об “истах”, выстуживании русской обители и т. д.).

Вот это письмо:

Спасибо вам за письмо и за книжку: у ней остроумная внешность и обложка■. Я крепко виноват, что не ответил однажды на письмо, но это случилось не по моей воле. Во всяком случае хорошо, что вы не приняли это за casus belli. Мною владеет хандра, довольно извинительная, но она растягивает все и всё, и ответ на письмо я присылаю через месяц после письма.
Стихов "щипцы старого заката — заплата" я не одобряю: это значит вместе с водой выплеснуть ребенка — так говорят немцы, — хотя чувствуется что-то острое, но недосказанное.
Длинное стихотворение■■ представляется соединением неудачных строк с очень горячим и сжатым пониманием современности. (В нем есть намек на ветер, удар бури, следовательно, судно может итти, если поставить должные паруса слов.) Чтоб сказать "стучат изнутри староверы огнем кочерги"■■■, нужно видеть истинное состояние русских дел и дать его истинный очерк. Тот же молодой выпад и молодая щедрость слышна в "огни зажгли смехачи", т.е. щедрость молодости, небрежно бросающей должный смысл и разум в сжатых словах, и бескорыстная служба року в проповеди его наказов, соединяемая с беспечным равнодушием к судьбе этой проповеди. Правда, я боюсь, что староверы относятся не только к сословию людей старого быта, но и вообще к носителям устарелых вкусов, но я думаю, что и в этом случае вы писали под давлением двух разумов: — сознательного и подсознательного; и, следовательно, одним острием двойного пера касались подлинных староверов. Эти два места, при правильном понимании их, драгоценны для понимания вообще России, собственно у русских (их племенная черта) отсутствующего. Итак, смысл России за-

■ Речь идет о книге "Мирсконца". — *А.К.*
■■ Мое стихотворение из "Пощечины". — *А.К.*
■■■ Мое стихотворение из "Мирсконца". — *А.К.*

ключается в том, что “староверы стучат огнем кочерги”, накопленного предками тепла, а их дети-смехачи зажгли огни смеха, начала веселия и счастья. Отсюда взгляд на русское счастье как на ветхое вино в мехах старой веры.
Наряду с этим существуют хныкачи, слезы которых, замерзая и обращаясь в сосульки, обросли русскую избу. Это, по-видимому, дети господ “истов”, ежегодно выстуживающих русскую обитель. Жизнь они проходят как воины дождя и осени. Обязанность олицетворения этих сил выполняют с редкой честностью.
Еще хорошо: “куют хвачи черные мечи собираются силачи”. Другие строки не лишены недостатков: сохраняя силу и беспорядочный строй, уместный здесь, они не задевают углом своих образов ума и проходят мимо. Между прочим, любопытны такие задачи:
1) Составить книгу баллад (участники многие или один).
— Что? — Россия в прошлом, Сулимы, Ермаки, Святославы, Минины и пр... Вишневецкий.
2) Воспеть задунайскую Русь. Балканы.
3) Сделать прогулку в Индию, где люди и божества вместе.
4) Заглянуть в монгольский мир.
5) В Польшу.
6) Воспеть растения. Это все шаги вперед.
7) Японское стихосложение. Оно не имеет созвучий, но певуче. Имеет 4 строчки. Заключает, как зерно, мысль и, как крылья или пух, окружающий зерна, видение мира. Я уверен, что скрытая вражда к созвучиям и требование мысли, столь присущие многим, есть погода перед дождем, которым прольются на нашу землю японские законы прекрасной речи. Созвучия имеют арабский корень. Здесь предметы видны издали, точно дальний гибнущий корабль во время бури с дальнего каменного утеса.
8) Заглядывать в словари славян, черногорцев и др. — собирание русского языка не окончено — и выбрать многие прекрасные слова, именно те, которые прекрасны. Одна из тайн творчества — видеть перед собой тот народ, для кото-

рого пишешь, и находить словам место на осях жизни этого народа, крайних точек ширины и вышины. Так, воздвигнувший оси жизни Гете предшествовал объединению Германии кругом этой оси, а бегство и как бы водопад Байрона с крутизны Англии ознаменовал близившееся присоединение Индии.

Присылается вещь “Вила” недоконченная. Вы вправе вычеркнуть и опустить кое-что и, если вздумается, исправить■.

Это вещь нецельная, написана с неохотой, но все же кое-что есть, в особенности в конце.

Ваш *В.Х.*

■ Поэма “Вила и Леший” была помещена мною в книге Хлебникова “Ряв” без всяких изменений. — *А.К.*

“Первые в России вечера речетворцев”

Наши книги шли нарасхват. Но общения только *с читателями* нам было мало. Оно казалось нам слишком далеким и осложненным. Боевому характеру наших выступлений нужна была непосредственная связь со всем молодым и свежим, что не было задушено чиновничьей затхлостью тогдашних столиц.

На улицу, футуристы,
барабанщики и поэты![1] —

Этот лозунг мы осуществляли с первых же дней нашей борьбы за новое искусство. Мы вынесли поэзию и живопись, теоретические споры о них, уничтожающую критику окопавшегося в академиях и “аполлонах” врага — на эстраду, на подмостки публичных зал[2].

В 1913 году, в Троицком театре (Петербург), общество художников “Союз молодежи” устроило два диспута — “О современной живописи” (23 марта) и “О современной литературе” (24 марта)[3].

Первый диспут состоялся под председательством Матюшина, выступали: я, Бурлюки, Малевич и др. Публика вела себя скандально.

В этот вечер я говорил о кризисе и гибели станковой живописи (предчувствуя появление плаката и фотомонтажа).

Малевич, выступавший с докладом, был резок. Бросал такие фразы:

— Бездарный крикун Шаляпин...

— Вы, едущие в своих таратайках, вы не угонитесь за нашим футуристическим автомобилем!

Дальше, насколько помню, произошло следующее:

— Кубисты, футуристы непонятны? — сказал Малевич. — Но что же удивительного, если Серов показывает... — он повернулся к экрану, на котором в это время появилась картинка из модного журнала.

Поднялся невероятный рев, пристав требовал закрытия собрания, пришлось объявить перерыв.

На втором диспуте на эстраде и за кулисами был почти весь “Союз молодежи”. Около меня за столом сидела Е. Гуро. Она была уже больна, на диспут могла приехать только в закрытой карете и в тот вечер не выступала[4].

Диспут открыл Маяковский своим кратким докладом-обзором работы поэтов-футуристов. Цитировал стихи свои, Хлебникова, Бурлюка, Лившица и др.

Особенно запомнилось мне, как читал Маяковский стихи Хлебникова. Бронебойно грохотали мятежные:

Веселош, грехош, святош
Хлябиматствует лютеж
И тот, что стройно с стягом шел,
Вдруг стал нестройный бегущел.

Эти строчки из поэмы Хлебникова “Революция” были напечатаны в “Союзе молодежи” по цензурным условиям под названием “Война — смерть”[5].

Кажется, никогда, ни до, ни после этого, публика не слыхала от Маяковского таких громовых раскатов баса и таких необычных слов!

Затем выступал Д. Бурлюк. Начал он с такой фразы:

— Лев Толстой — старая сплетница!

В публике тотчас же раздался шум, свист, крики:

— Долой!

— Нас оскорбляют!

Бурлюк напрасно поднимал руку, взывал:

— Позвольте объясниться!

Опять ревели:

— Долой! Долой!

Пришлось мне спасать положение. Шепнув Бурлюку "замолчи!", я обратился к публике:

— Я хочу сообщить вам нечто важное!

Публика насторожилась и притихла.

— Один оратор в английском парламенте заявил: "Солнце восходит с запада". Ему не дали говорить. На следующем заседании он снова выступил и сказал: "Солнце восходит с запада", его прервали и выгнали. Наконец в третий раз его решили выслушать, и ему удалось закончить фразу: "Солнце восходит с запада — так говорят дураки и невежды". Напрасно и вы не дослушали Бурлюка...

После этого я ополчился на поэтов за то, что они употребляют "заезженные" дешевые рифмы.

— Такие рифмы, как "бога — дорога", "сны — весны", — назойливо долбят уши. Мы за то, чтоб рифма была не кол, но укол. Хороший ассонанс, звуковой намек лучше, чем заношенная, застиранная, полная рифма.

Говорю — и вижу: в 6–7 ряду А. Блок. Скрестил руки, откинул голову и заслушался. Припоминаю: а ведь я цитировал его рифмы! Взял да еще прибавил что-то по его адресу.

В это время в партере взвился голубой воздушный шар. И его полет удачно аккомпанировал речам о легком звуковом уколе, о воздушности рифмы...

Публика сама нашла блестящее оформление для вечера будетлян!..[6]

Еще жарче было дело 13 октября того же года в большом зале "Общества любителей художеств" (Б<ольшая> Дмитровка, Москва), где мы устроили "Первый в России вечер речетворцев"[7].

Мы мобилизовали для этого почти все силы.

— Будут Давид и Николай Бурлюки, Алексей Крученых, Бенедикт Лившиц, Владимир Маяковский, Виктор Хлебников, — кричали огромные цветные афиши■. Мы стремились взбесить нашей "перчаткой" ненавистных "доителей изнуренных жаб".

Внешнюю обстановку этого нашего выхода так рисует один из участников (Б. Лившиц в статье "Маяковский в 1913 г."):

> Вечер привлек много публики. Билеты расхватали в какой-нибудь час. Аншлаги, конные городовые, свалка у входа, толчея в зрительном зале. Программа этого вечера была составлена широковещательней, чем обычно: три доклада: Маяковского — "Перчатка", Давида Бурлюка — "Доители изнуренных жаб" и Крученых — "Слово" — обещали развернуть перед москвичами тройной свиток ошеломительных истин. Особенно хороши были тезисы Маяковского, походившие на перечень цирковых аттракционов:
>
> 1. Ходячий вкус и рычаги речи.
> 2. Лики городов в зрачках речетворцев.
> 3. Berceuse оркестром водосточных труб.
> 4. Египтяне и греки, гладящие черных сухих кошек.
> 5. Складки жира в креслах.
> 6. Пестрые лохмотья наших душ.
>
> В этой шестипалой перчатке, которую он, еще не изжив до конца романтическую фразеологию, собирался швырнуть

■ Правда, В. Хлебников в этот день оказался в Астрахани, а Д. Бурлюк завертелся в своих бесчисленных делах и не явился.

зрительному залу, — наивно отразилась вся несложная эстетика тогдашнего Маяковского.
Однако для публики и этого было поверх головы.
Чего больше: у меня и то возникали сомнения, справится ли он со взятой на себя задачей. Во мне еще не дотлели остатки провинциальной, граничившей с простодушием, добросовестности, и я допытывался у Володи, что скажет он, очутившись на эстраде...
Успех вечера был, в сущности, успехом Маяковского[8].

К сожалению, рассказ Лившица о самом вечере изобилует неточностями. С этого момента память начинает изменять мемуаристу. Но его ошибки любопытны, и на них следует несколько остановиться. Например, вот что Б. Лившиц запомнил из выступления Маяковского:

Непринужденность, с которой он держался на эстраде, замечательный голос, выразительность интонации — сразу выделили его из среды остальных участников. Глядя на него, я понял, что не всегда тезисы к чему-то обязывают. Никакого доклада не было: таинственные, даже для меня, египтяне и греки, гладившие черных и непременно — сухих кошек, оказались просто-напросто первыми обитателями нашей планеты, открывшими электричество, из чего делался вывод о тысячелетней давности урбанистической культуры и... футуризма.
Лики городов в зрачках речетворцев отражались, таким образом, приблизительно со времен первых египетских династий, водосточные трубы исполняли berceuse чуть не в висячих садах Семирамиды, и вообще будетлянство возникло почти сейчас же вслед за сотворением мира.
Эта веселая чушь преподносилась таким обворожительным басом, что публика слушала развесив уши[9].

Здесь не вызывает возражений только автохарактеристика Б. Лившица — действительно, он “ничего не понял”.

“Обворожителен” ли бас Маяковского, конечно, дело вкуса, но, по-моему, это весьма “субъективная” оценка мужественного и грозного голоса бунтаря. Главное, однако, в другом. Не в манере Маяковского было, особенно в то время, вместо ответственных докладов преподносить “веселенькую чушь”. Вместо глупостей, приписанных Маяковскому в цитированных строчках, на самом деле публика слышала следующие и вовсе не так уж малодоступные мысли (Маяковский повторял их во многих своих докладах и статьях):

— Еще египтяне и древние греки, — говорил он, — гладили сухих и черных кошек, извлекая из их шерсти электрические искры. Но не они нашли приложение этой силы. Поэтому не им поется слава, но тем, кто поставил электричество на службу человечеству, тем, кто послал гигантскую мощь по проводам, двинул глазастые трамваи, завертел стосильные моторы[10].

Так Маяковский опровергал и старушечью мудрость уверявших: “ничего нового под луной!”

Не из Египта выводил Маяковский футуризм, — наоборот!

— Какие-то жалкие искорки были и в старину, — кричал он, — но это только искорки, обрывки, намеки. Какие-то случайные находки были и в искусстве римлян, но только мы, футуристы, собрали эти искорки воедино и включили их в созданные нами новые литературные приемы.

“Добросовестный провинциал” Лившиц наивно пишет, что аудитория была понятливее его:

> Хотела или не хотела того публика, между ней и высоким, извивавшимся на эстраде юношей не прекращался взаимный ток, непрерывный обмен репликами, уже тогда обнаруживший в Маяковском блестящего полемиста и мастера конферанса[11].

Вот именно. В зале сидели не одни “простодушные провинциалы”! Но и в этом отрывке категорическое воз-

ражение вызывает эпитет “извивавшийся” в приложении к Маяковскому. Громадный, ширококостный, “вбивая шага сваи”, выходил Владим Владимыч на эстраду чугунным монументом. Неподвижным взглядом исподлобья приказывал публике молчать. Похоже ли это на извивающегося дождевого червя или на вихлястую шантанную диву?

Я особенно хорошо запомнил фигуру Маяковского в тот вечер. Во время его выступления я прошел в задние ряды партера нарочно проверить, как он выглядит из публики.

И вот зрелище: Маяковский в блестящей, как панцирь, золотисто-желтой кофте с широкими черными вертикальными полосами, косая сажень в плечах, грозный и уверенный, был изваянием раздраженного гладиатора.

Требует поправок и дальнейший рассказ нашего забывчивого и мимолетного соэстрадника[12].

> Только звание безумца, — пишет Лившиц, — которое из метафоры постепенно превратилось в постоянную графу будетлянского паспорта, могло позволить Крученых, без риска быть искрошенным на мелкие части в тот же вечер, выплеснуть в первый ряд стакан горячего чаю, пропищав, что “наши хвосты расцвечены в желтое” и что он “в противуположность неузнанным розовым мертвецам летит к Америкам, так как забыл повеситься”. Публика уже не разбирала, где кончается заумь и начинается безумие[13].

Увы! Ни линчевать, ни бояться меня публике было не из-за чего. Ни сумасшедшим, ни хулиганом я не был и не видел надобности в этих грубых эффектах. Моя роль на этом вечере сильно шаржирована.

Выплеснуть рассчитанным жестом чтеца за спину холодные чайные спивки — здесь нет ни уголовщины, ни невменяемости. Впрочем, слабонервным оказался не один Лившиц. Репортеры в отчетах тоже городили невесть что. Конечно, мы били на определенную реакцию аудитории,

мы старались запомниться слушателям. И мы этого достигали. Иначе — какие же мы были бы эстрадники и ораторы?!

Кстати, утрировал мое выступление и В. Шкловский (см. “Третья фабрика”)[14]. Никогда я не “отбивался от курсисток галошами”. Передовая молодежь порой бурно приветствовала нас, но это вовсе не было “нападением”.

Во всяком случае, верно одно — успех вечера был шумным. Мы нашли то, чего искали, — живой отклик молодежи и наиболее чуткой интеллигенции. Пусть с нами соглашались не во всем — на это было бы наивно и рассчитывать. Но мы разбудили критическое чутье зала, мы впервые показали ветхость и убожество официальных фасадов благонамеренного искусства. Мы впервые противопоставили ему живые воды творчески бурлящей новизны. Здесь впервые убедительно прозвучали, именно *прозвучали,* те самые стихи Маяковского и Хлебникова, о невозможности даже прочесть которые жужжали тогда бестолковые рецензенты наших книжек и хранители всяческого парнасского благочиния.

■ ■ ■

Дальнейших вечеров — не перечесть! В период 1913–15 гг. мы выступали чуть ли не ежедневно. Битковые сборы. Газеты выли, травили, дискутировали. Всего не упомнишь и не перескажешь.

Остановимся на одном наиболее “скандальном” из вечеров, именно на выступлении Маяковского в “Бродячей собаке” (сезон 1915–16 гг.)[15]. Вот что рассказала мне Т.Т.[16], случайно бывшая на этом вечере:

— По-моему, уже после 12 ночи конферансье объявил: сейчас будет читать стихи поэт-футурист Маяковский.

Не помню, как он был одет, знаю, что был очень бледен и мрачен, сжевал папиросу и сейчас же зажег другую,

затянулся, хмуро ждал, чтобы публика успокоилась, и вдруг начал — как рявкнул с места:

Вам, проживающим за оргией оргию,
Имеющим ванную и теплый клозет...[17]

Публика по большей части состояла именно из "имеющих все удобства", поэтому застыла в изумлении: кто с поднятой рюмкой, кто с куском недоеденного цыпленка. Раздалось несколько недоумевающих возгласов, но Маяковский, перекрывая голоса, громко продолжал чтение.

Когда он вызывающе выкрикнул последние строчки —

лучше в баре б<лядям> буду
подавать ананасную воду! —

некоторые женщины закричали: ай! ох! и сделали вид, что им стало дурно. Мужчины, остервенясь, начали галдеть все сразу, поднялся крик, свист, угрожающие возгласы. Более флегматичные плескали воду на декольте своих спутниц и приводили их в себя, махая салфетками и платками.

Маяковский стоял очень бледный, судорожно делая жевательные движения, желвак нижней челюсти все время вздувался, — опять закурил и не уходил с эстрады.

Очень изящно и нарядно одетая женщина, сидя на высоком стуле, вскрикнула:

— Такой молодой, здоровый... Чем такие мерзкие стихи писать — шел бы на фронт!

Маяковский парировал:

— Недавно во Франции один известный писатель выразил желание ехать на фронт. Ему поднесли золотое перо и пожелание: "Останьтесь. Ваше перо нужнее родине, чем шпага".

Та же "стильная женщина" раздраженно крикнула:

— Ваше перо никому, никому не нужно!

— Мадам, не о вас речь, вам перья нужны только на шляпу!

Некоторые засмеялись, но большинство продолжало негодовать, словом, все долго шумели и не могли успокоиться. Тогда распорядитель вышел на эстраду и объявил, что вечер окончен.

Вскоре я услышала, что “Бродячую собаку” за этот “скандал” временно или совсем закрыли.

“Первые в мире спектакли футуристов”

Одно дело — писать книги, другое — читать доклады и доводить до ушей публики стихи, а совсем иное — создать театральное зрелище, мятеж красок и звуков, “будетлянский зерцог”, где разгораются страсти и зритель сам готов лезть в драку!

Показать новое *зрелище* — об этом мечтали я и мои товарищи. И мне представлялась большая сцена в свете прожекторов (не впервые ли?), действующие лица в защитных масках и напружиненных костюмах — машинообразные люди. Движение, звук — все должно было идти по новому руслу, дерзко отбиваясь от кисло-сладенького трафарета, который тогда пожирал все. Последнее видно было даже не футуристам.

Например, Н. Волков в книге своей “Мейерхольд” (т. II, стр. 296) тогдашнюю театральную эпоху характеризует так:

> Сезон 1913–1914 гг. во многом продолжал основные линии своего предшественника — огрубение театральных вкусов,

погоня за хлебными пьесами, превращение театра в коммерческие предприятия, постройка театров миниатюр, упадок режиссерского влияния в больших театрах, одинокие искания театральных мастеров, их постепенный уход в студийность были последними чертами предвоенной зимы. Но было кое-что и новое[I].

Общество "Союз Молодежи", видя засилье театральных старичков и учитывая необычайный эффект наших вечеров, решило поставить дело на широкую ногу, показать миру "первый футуристический театр". Летом 1913 г. мне и Маяковскому были заказаны пьесы. Надо было их сдать к осени.

Я жил в Усикирко (Финляндия) на даче у М. Матюшина, обдумывал и набрасывал свою вещь[2]. Об этом записал тогда же (книга "Трое" — 1913 г.):

> Воздух густой как золото... Я все время брожу и глотаю... Незаметно написал "Победу над солнцем" (опера); выявлению ее помогали толчки необычайного голоса Малевича и "нежно певшая скрипка" дорогого Матюшина.
> В Кунцеве Маяковский обхватывал буфера железнодорожного поезда — то рождалась футуристическая драма![3]

Когда Маяковский привез в Питер написанную им пьесу, она оказалась убийственно коротенькой — всего одно действие, — на 15 минут читки!

Этим никак нельзя было занять вечер. Тогда он срочно написал еще одно действие. И все же (забегая вперед) надо отметить, что вещь была так мала (четыреста строк!), что спектакль окончился около 10 час. вечера (начавшись в 9). Публика была окончательно возмущена!

Маяковский до того спешно писал пьесу, что даже не успел дать ей название, и в цензуру его рукопись пошла под заголовком: "Владимир Маяковский. Трагедия". Когда выпускалась афиша, то полицмейстер никакого ново-

го названия уже не разрешал, а Маяковский даже обрадовался:

— Ну, пусть трагедия так и называется: “Владимир Маяковский”!

У меня от спешки тоже получились некоторые недоразумения. В цензуру был послан только текст оперы (музыка тогда не подвергалась предварительной цензуре), и потому на афише пришлось написать:

Победа над солнцем.
Опера А. Крученых.

М. Матюшин, написавший к ней музыку, ходил и все недовольно фыркал:

— Ишь ты, подумаешь, композитор тоже — оперу написал!

Художник Малевич много работал над костюмами и декорациями к моей опере[4]. Хотя в ней и значилась по афише одна женская роль, но в процессе режиссерской работы и она была выброшена. Это, кажется, единственная опера в мире, где нет ни одной женской роли! [Все делалось с целью подготовить мужественную эпоху, на смену женоподобным Аполлонам и замызганным Афродитам.]

Афиши о спектаклях футуристов были расклеены по всему городу. Одна из них — литографированная, с огромным рисунком О. Розановой, где в призмах преломлялись цвета белый, черный, зеленый, красный, образуя вертящую<ся> рекламу, — невольно останавливала внимание[5].

Текст афиши был краток:

Первые в мире
Постановки футуристов театра.
2, 3, 4 и 5 декабря 1913 г.
Театр “Луна-Парк”. Офицерская, 39.

Вторая афиша, более подробная, была напечатана красной краской с черным рисунком Д. Бурлюка посередине:

Общество художников “Союз Молодежи”
Первые в мире
4 постановки 4
Футуристов театра
В понедельник 2, во вторник 3, в среду 4 и в четверг 5 декабря 1913 г.
В театре “Луна-Парк”, б. Комиссаржевский.
Офицерская, 39.
Дано будет:

I
“Владимир Маяковский”,
трагедия в 2-х действиях с эпилогом и прологом,
соч. Владимира Маяковского.
Режиссирует автор.

Действующие лица:
В.В. Маяковский поэт.
Его знакомая (сажени 2–3 — не разговаривает).
Старик с черными сухими кошками (несколько тысяч лет).
Человек без глаза и ноги.
Человек без уха.
Человек без головы.
Женщина со слезинками и слёзаньками.
Мужчина со слезищей.
Обыкновенный молодой человек.
Газетчик, мальчик, девочки.

II
Победа над солнцем.
Опера в 2-х действиях А. Крученых.
Режиссирует автор.

Действующие лица:
1-й Будетлянский силач.
2-й “ “
Нерон и Калигула в одном лице.
Путешественники.

Некий злонамеренный.
Забияка.
Неприятель.
Воин.
Разговорщик по телефону.
Один из несущих солнце.
Многие из несущих солнце.
"Пестрый глаз".
Новые.
Трус.
Чтец.
Толстяк.
Старожил.
Внимательный рабочий.
Молодой человек.
Авиатор.
Хор, вражеские воины, похоронщики, трусливые, спортсмены, спорящие, дама в красном и пр.

Декорации художников г.г. Малевича, Школьника,
Филонова и др.
2 и 4 декабря
"ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ"
3 и 5 декабря
"ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ".

Итак — первым вышел на растерзание публики В. Маяковский. Материалы об его спектакле собраны достаточно исчерпывающе (см. ниже), я же добавлю, что в этой пьесе Маяковский так же прекрасно читал, как и в следующие годы, когда публика рвалась и ломилась на его выступления и восторженно его приветствовала.

Но на спектакле вместо бурных восторгов Маяковский вызвал недоумение и порой протесты.

А Маяковский читал не только поразительно, но и поражающее. И сейчас помню эти строки пролога:

Вам ли понять,
почему я,
спокойный,
насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду идущих лет.
С небритой щеки площадей
стекая ненужной слезою,
я
быть может
последний поэт.

И дальше:

Я вам открою словами,
простыми как мычание,
наши новые души,
гудящие как фонарные дуги.

А вот уже из самой трагедии:

Я летел как ругань.
Другая нога
еще добегает в соседней улице[6].

Эти строчки Маяковский приводил как образец динамизма в своих докладах 1920–27 гг. Он говорил:

— Эти строчки выражают максимум движения, быстроты. Одна нога здесь, другая на соседней улице. Это не то, что "Гарун бежал быстрей, чем... заяц". (Смех и аплодисменты публики.)

А теперь о самой постановке. Мои впечатления приведу ниже, а сейчас послушаем отклики людей "со стороны". Положительные отзывы о спектакле и его описание есть в книге Мгеброва "Жизнь в театре" (т. II. Изд. "Academia", 1932 г.). Мгебров, правда, немного подкрасил трагедию Маяковского под "Черные маски", но дал чуть ли не единственное описание спектакля без зубоскальства и заушения[7].

> Из-за кулис медленно дефилировали, одни за другими, действующие лица: картонные живые куклы. Публика пробовала смеяться, но смех обрывался. Почему? Да потому, что это вовсе не было смешно, — это было жутко. Мало кто из сидящих в зале мог бы осознать и объяснить это...
>
> ...Хотелось смеяться: ведь для этого все пришли сюда. И зал ждал, зал жадно глядел на сцену.
>
> Вышел Маяковский. Он взошел на трибуну без грима, в своем собственном костюме. Он был как бы над толпой, над городом. <…>
>
> ...Потом он сел на картон, изображающий полено. Потом стал говорить тысячелетний старик: все картонные куклы — это его сны, сны человеческой души, одинокой, забытой, затравленной в хаосе движений.
>
> Маяковский был в своей собственной желтой кофте; Маяковский ходил и курил, как ходят и курят все люди. А вокруг двигались куклы, и в их причудливых движениях, в их странных словах было много и непонятного и жуткого от того, что вся жизнь непонятна и в ней много жути. И зал, вслушивавшийся в трагедию Маяковского, зал со своим смехом и дешевыми остротами, был также непонятен. И было непонятно и жутко, когда со сцены неслись слова, подобные тем, как<ие> говорил Маяковский. Он же действительно говорил так: "Вы крысы..." И в ответ люди хохотали, их хохот напоминал тогда боязливое царапанье крыс в открытые двери.
>
> — Не уходите, Маяковский! — кричала насмешливо публика, когда он, растерянный, взволнованно, собирал в большой мешок и слезы, и газетные листочки, и свои картонные игрушки, и насмешки зала — в большой холщовый мешок...[8]

Конечно, растерянность и мистический ужас — это уже от Мгеброва, главным образом. Маяковский значительно проще. В его "трагедии" изображены поэт-футурист, с одной стороны, и всяческие обыватели, "бедные

крысы", напутанные бурными городскими темпами — "восстанием вещей", с другой.

Винные витрины,
как по пальцу сатаны,
сами плеснули в днища фляжек.
У обмершего портного
сбежали штаны
и пошли
— одни! —
без человеческих ляжек!

Все летит, опрокидывается.

Сегодня в целом мире
не найдете человека,
у которого
две
одинаковые
ноги!

Вместе с восстанием вещей близится и иной, более грозный, социальный мятеж — изменение всего лица земли, любви и быта.

Испуганные людишки несут свои слезы, слезинки поэту, взывая о помощи. Тот собирает их и укладывает в мешок.

До этого момента публика, пораженная ярчайшими декорациями (по краскам — Гоген и Матисс), изображавшими город в смятении, необыкновенными костюмами и по-новому гремевшими словами, — сидела сравнительно спокойно.

Когда же Маяковский стал укладывать слезки и немного растянул здесь паузу (чтобы удлинить спектакль!), — в зрительном зале раздались единичные протестующие возгласы. Вот и весь "страшный скандал" на спектакле Маяковского[9]. Правда, когда уже был опущен занавес, раздавались среди аплодисментов и свистки, и всевозможные крики,

как то обычно бывает на премьерах, новых, идущих вразрез с привычными постановками.

Публика спектакля в основном была та же, что и на наших вечерах и диспутах (интеллигенция и учащаяся молодежь), а диспуты проходили нисколько не скандальнее, чем, скажем, позднейшие вечера Маяковского 1920–30 гг.

Обычно мы достаточно умело вели вечера и диспуты. Правда, они проходили в весьма напряженной атмосфере, о них рассказывали как о громком и грубом скандале, но его в действительности не было. Скандал обыкновенно присочиняли и размазывали не в меру усердные газетчики.

За 1912–14 гг. я помню единственный случай, когда публика не дала одному из нас говорить, — случай с Д. Бурлюком, непочтительно отозвавшемся о Л. Толстом.

Скандалы мы устраивали, но только для того, чтобы сорвать *чужой* диспут, как это было с “Бубновым валетом”.

Нам же никто ни разу не срывал вечера. Мы уверенно *делали новое искусство и новую литературу,* никогда не затевали скандалов для скандалов и решительно отвергали литературное хулиганство (термин не из удачных, но не мой). Все это пустили в ход уже наши горе-подражатели, в частности — пресловутые имажинисты. Между тем, иные “историки” изображают все наши выступления, и в том числе спектакли, как сплошной скандал. Вот, например, типичный отзыв, приведенный в уже помянутой книге Н. Волкова:

> В первом действии (трагедии Маяковского) по бокам сцены висели сукна, а между ними в глубине нарисованный Школьником и Филоновым огромный плакат, на котором представлен город с улицами, экипажами, трамваями, людьми. Все это должно было изображать переполох, произведенный в современном мире появлением в нем футуристов. В первом действии сам Маяковский стоял посере-

дине на возвышении в желтой кофте, с папиросой в зубах, и говорил:

Кто же я? Петух голландский,
Или посадник псковский?
А знаете что? Больше всего
Нравится мне моя собственная
Фамилия — Владимир Маяковский.

Во втором действии декорации должны были изображать Ледовитый океан. На скале сидит Маяковский, у него на голове — лавровый венок. Входят три измазанные какой-то краской женщины, каждая из них несет по пушечному ядру — это слезы, которые льются на Вл. Маяковского. Герой берет каждую слезу, бережно заворачивает в газетную бумагу и укладывает в чемодан. Затем, напялив шляпу, говорит:

Ведь в целом мире не найдется человека,
у которого две одинаковые ноги.
Меня, меня выдоили, и я иду успокоить свою душу
на ложе из мягкого навоза.

Во время обоих действий публика неистово свистала, шумела, кричала; слышались реплики: "Маяковский дурак, идиот, сумасшедший!"
В ответ на все эти крики со сцены несколько раз довольно внятно отвечали: "Сами дураки". Таков был футуристический театр русской формации 1913 г.[10]

Разберем эту рецензию по частям. Начнем с конца. Никто никогда не слыхал от Маяковского таких тупых и охотнорядских острот, какие ему здесь приписываются ("сами дураки!"). Да и в тексте пьесы их нет и не могло быть. А попробовали бы футуристы сказать что-нибудь сверх цензурного — полиция только этого и ждала! На наших спектаклях за сценой все время присутствовал пристав с экземпляром пьесы и, водя пальцем по "страшному" тексту, следил за спектаклем. Так "внимательны" были к нам "предержащие власти".

Дальше — Маяковский цитируется у Волкова как некий никому не известный, скажем, древнекитайский поэт. Цитаты из "Трагедии" *издевательски искажены.* Это особенно дико со стороны дорогого, художественного издательства "Academia". Как будто нельзя было проверить текст Маяковского, изданный еще в 1914 г. и потом несколько раз без изменений перепечатанный!

Сверх всего этого — конец пьесы выдается за начало ее.

Короче сказать, это описание спектакля — сплошная и злостная передержка. Приводят несколько ругательных криков из публики и выдуманные реплики футуристов, а затем подытоживают:

— Таков был футуристический театр 1913 г.!

Гораздо вернее будет сказать: такова сплетня о нем, печатаемая даже в наше время. Испуганный обыватель увидел нечто ему непонятное ("измазанные какой-то краской женщины" — какой же именно? Неужто зритель был слепой? Или он не знает, что на сцене всегда подмазаны *какой-нибудь* краской? А у футуристов это было значительно резче и ярче, так что в цвете мог бы разобраться и ребенок!), затем выдумал 2–3 скандальчика — и вот отчет о спектакле готов!..

Кажется, не было тогда листка, который как-нибудь по-своему не откликнулся бы на наш спектакль. Это была беспросветная ругань, дикая, чуть ли не площадная, обнаружившая все убожество ее авторов[11].

"Новое время" от 3 декабря 1913 г. (№ 13553) в отделе "Театр и музыка" поместило следующую "рецензию":

Спектакль футуристов

"На — брр!.. Гле! — брр... Цы! брррр

Это на языке футуристов, они меня поймут. Публика, надеюсь, тоже. П. К-ди".

Т.е.: На-гле-цы! брр! — больше ничего не мог выговорить задыхавшийся от злобы рецензент.

В газете “Свет” от 4 декабря 1913 г. (№ 318) был “отзыв” под заглавием:

Вечер футуристов

Знаете ли вы общество бездарных художников дикого направления, в уме поврежденных людей? О нет, вы еще не знаете их! Это — футуристы, образовавшие “Союз молодежи”. Их “художественная” (!) выставка картин (?), к счастию, почти не посещаемая публикой, вызвала в печати достойное осуждение, порицание и презрение.

Футуристы пожелали заявить себя драматургами, декораторами и артистами. Решено — сделано. В гостеприимном театре веселого жанра 2 декабря состоялся лжеспектакль общества лжехудожников, под обидной для *настоящих* молодых художников фирмой “Союз молодежи”.

Давали так называемую футуристами трагедию “Владимир Маяковский”. Лжепьесе предшествовал якобы пролог, в котором автор (некто в сером) вопиял гласом великим о том, о сем, а больше ни о чем. Весь эффект пролога-монолога заключался в том, что из набора слов, разухабистых выражений, сравнений публика не могла понять смысла речи. Его и не было.

Декорации маляров “Союза молодежи” — верх бессмыслицы и наглости. Одно полотно изображало нечто вроде жупела лубочной геенны огненной. На декорации фигурировали изуродованные фантазией футуристов утробные младенцы, обнаженные, кривобокие, бесформенные, неестественного сложения женщины, дикого вида мужчины, перемешанные с домами, лодками, фонарями и пр. Что желал сказать этой ерундистской картиной декоратор — разрешить никто не мог. В таком роде и другие декорации, остальные монологи и диалоги. Наудачу выбранные из словаря и бранные слова были составлены так, что они в общем давали словесную дичь, бессмыслицу...

И т.д. и т.п. “Критик” размазывал в таком стиле положенное ему количество строчек.

В “Петербургском листке” от 3/XII 1913 г. (№ 332) некий Н. Россовский назвал свою рецензию: “Спектакль душевнобольных”. Подобные же отзывы появились и в других петербургских газетах: “Театр и жизнь” (4/XII, № 208), “Колокол” (4/XII — рецензия называлась “Новый трюк футуристов”).

Немедленно появились отклики в виде “писем из Петербурга” и в провинциальной печати. См. рецензии и в “Одесском листке” (от 5/XII 1913, № 293), “Варшавская мысль” (от 5/XII, № 339), “Новости юга” — Керчь (15/XII, № 279), “Рижский вестник” (от 13/XII, № 315), “Таганрогский вестник” (№ 326 от 15/XII), “Рязанский вестник” (№ 303 от 5/XII) и др.

И вот, в атмосфере, уже подготовленной подобной прессой, вслед за спектаклем Маяковского, 3 и 5 декабря шла моя опера[12].

Сцена была “оформлена” так, как я ожидал и хотел. Ослепительный свет прожекторов. Декорации Малевича состояли из больших плоскостей — треугольники, круги, части машин. Действующие лица — в масках, напоминавших современные противогазы. “Ликари” (актеры) напоминали движущиеся машины. Костюмы, по рисункам Малевича же, были построены кубистически: картон и проволока. Это меняло анатомию человека — артисты двигались, скрепленные и направляемые ритмом художника и режиссера[13].

В пьесе особенно поразили слушателей песни Испуганного (на легких звуках) и Авиатора (из одних согласных) — пели опытные актеры. Публика требовала повторения, но актеры сробели и не вышли.

Хор похоронщиков, построенный на неожиданных срывах и диссонансах, шел под сплошной, могучий рев публики. Это был момент наибольшего “скандала” на наших спектаклях!

В “Победе” я исполнял “пролог”, написанный для оперы В. Хлебниковым.

Основная тема пьесы — защита техники, в частности — авиации. Победа техники над космическими силами и над биологизмом.

Солнце заколотим
в бетонный дом!

Эти и подобные строчки страшным басом ревели “будетлянские силачи”.

Вот что говорили о главной идее оперы ее оформители, мои соавторы — композитор Матюшин и художник Малевич сотруднику петербургской газеты “День”:

> Смысл оперы — ниспровержение одной из больших художественных ценностей — солнца — в данном случае... Существуют в сознании людей определенные, установленные человеческой мыслью связи между ними.
> Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи. Вот и солнце — это бывшая ценность — их потому стесняет, и им хочется ее ниспровергнуть.
> Процесс нисповержения солнца и является сюжетом оперы. Его должны выражать действующие лица оперы словами и звуками[14].

Впечатление от оперы было настолько ошеломляющим, что, когда после “Победы” начали вызывать автора, главный администратор Фокин, воспользовавшись всеобщей суматохой, заявил публике из ложи:

— Его увезли в сумасшедший дом!

Все же я протискался сквозь кулисы, закивал и раскланялся. Тот же Фокин и его “опричники” шептали мне:

— Не выходите! Это провокация, публика устроит вам гадость!

Но я не послушался, гадости не было. Впереди рукоплещущих я увидал Илью Зданевича, художника Ле-Дантю[15] и студенческую молодежь, — в ее среде были наши горячие поклонники.

Теперь покажем, как все это представлялось со стороны.

А.А. Мгебров в той же книге "Жизнь в театре" пишет:

Итак — о спектаклях футуристов. Это были "Трагедия" Владимира Маяковского и опера Крученого "Победа солнца"■. Я был на обоих. Наступил вечер второго спектакля.
Теперь в воздухе висел настоящий скандал. Занавес взвился, и зритель очутился перед вторым из белого коленкора, на котором тремя разнообразными иероглифами изображался сам автор, композитор и художник. Раздался первый аккорд музыки, и второй занавес открылся надвое. Появился глашатай и трубадур — или я не знаю кто — с кровавыми руками, с большим папирусом. Он стал читать пролог.
— Довольно! — кричала публика.
— Скучно... уходите!
Пролог кончился. Раздались странно-воинственные окрики, и следующий занавес снова разодрался надвое. Публика захохотала. Но со сцены зазвучал эффектный и красивый вызов. С высоты спустился картон, который был весь проникнут воинственными красками; на нем, как живые, были нарисованы две воинственные фигуры: два рыцаря. Все это в кроваво-красном цвете. Вызов был брошен. Теперь началось действие. Самые разнообразные маски приходили и уходили. Менялись задники и менялись настроения. Звучали рожки, гремели выстрелы. Среди действующих картонных и коленкоровых фигур я различил петуха в символическом петушином костюме.

■ Мгебров ошибается. Не Крученого, и не "Победа солнца", а "Победа над солнцем". Что это, в Древнем Египте происходило? Так перепутать имена и заглавия! А еще "Academia"! — *А.К.*

Тут уже окончательно никто ничего не понял, но недоумения было много. Были споры, крики, возбуждение. Вызов был брошен, борьба началась. Кого же с кем? Неведомо. Где и зачем? Скажет будущее. Быть может, на смену нынешним футуристам придут иные, более талантливые, более яркие и сильные. Будут ли это футуристы или другие — не все ли равно!.. Но эти наши, теперешние, все же что-то почувствовали; они были более чутки, чем мы; они не постыдились, не убоялись бросить себя на растерзание грубой, дикой, варварской толпе во имя овладевшего ими творчества. Вот их заслуга, вот их ценность в настоящем.

Мои заметки о спектаклях футуристов я окончил такими словами, обращенными к ним:

"Будьте мудрыми и сильными. Сохраните себя до конца дней своих теми, кем вы выступили сегодня перед нами. Да не смутит вас наш грубый смех, и да не увлечет вас в вашем шествии вместо искреннего искания духа — дешевая популярность и поза. Люди рано или поздно оценят вас как подлинных пророков нашего кошмарного и все же огромного времени, неведомо к чему ведущего. Добрый путь!"[16]

Если в те дни люди искусства почувствовали в футуризме какое-то сильное и новое дуновение и только не могли еще себе ясно представить, с кем, против кого и чего шла борьба, то продажная желтая пресса твердо продолжала свое дело. Как и после трагедии Маяковского, посыпались всевозможные издевательства, улюлюканье, и даже в большей степени. А чаще это было уже не руготней или неким подобием критики, а просто доносом.

"Петербургская газета" от 8 декабря 1913 г. (№ 337) поместила интервью со знаменитым в свое время артистом К.А. Варламовым. "Дядя Костя" — так называли его в то время — был совершенно напуган словом "футурист" и, хотя не был на спектаклях, однако дал длиннейшую "беседу", в которой открещивался от нас в таких выражениях:

Судя по тому, что рассказывают о спектакле, — это сумасшедшие, и не обыкновенные сумасшедшие, а очень наглые, показывающие чуть ли не язык публике. Что мне за интерес смотреть таких выродков человеческого рода? — И т.д. и т.д.

Некоторые газеты, захлебываясь от бешенства, визжали, что футуристы ловко выманивают деньги у публики, дурача и мороча доверчивых. Что нажива — единственная забота футуристов.

Л. Жевержеев, бывший председатель "Союза молодежи", прекрасно знавший, что от спектаклей союз получил одни "неприятности" и дефицит, вполне справедливо отмечает ("Стройка", № 11, 1931 г.):

Разумеется, нам и в голову не приходило рассматривать это предприятие с коммерческой точки зрения. Мы хотели дать оплеуху общественному мнению и добились своего[17].

Мы же, авторы, убедились, что:

1) Публика, уже способная слушать наши доклады и стихи, еще слабо воспринимала вещи без сопроводительного объяснения.

2) Публики этой было еще мало, чтобы изо дня в день наполнять большие театральные залы.

3) Зная, что будетлянский театр, идущий вразрез с обычными развлекательными зрелищами, не может быть воспринят сразу, мы старались, по возможности, подойти вплотную к *публике* и убедить ее, т.е. дали *первые опыты публицистического театра,* правда, еще в самой зачаточной форме.

Актеры, ведшие спектакль, не только разыгрывали перед зрителем свои роли, но и обращались к нему непосредственно, как оратор с трибуны или конферансье (Маяковский, исполнявший такую роль, был даже, в отличие от остальных актеров, без грима и в собственном костю-

ме)[18]. В оперу был введен пролог, построенный как вступительное слово автора. Но конферансье, например, говорил теми же стихами, что и остальные актеры. А пролог был так же мало понятен широкой публике, как и сама опера. Словом, такими средствами “объяснить” спектакль, довести его до широкого зрителя, было трудно, и сил у нас на это еще не хватило[19].

О П. Филонове

Думаю, что именно здесь будет кстати уделить несколько особых слов Павлу Филонову, одному из художников, писавших декорации для трагедии В. Маяковского. В жизни Филонова, как в фокусе, отразился тогдашний быт новаторов искусства.

Филонов — из рода великанов — ростом и сложением как Маяковский. Весь ушел в живопись. Чтобы не отвлекаться и не размениваться на халтуру, он завел еще в 1910–13 гг. строжайший режим. Получая от родственников 30 руб. в месяц, Филонов на них снимал комнату, жил и еще урывал на холсты и краски. А жил он так:

— Вот уже два года я питаюсь одним черным хлебом и чаем с клюквенным соком. И ничего, живу, здоров, видите, — даже румяный. Но только чувствую, что в голове у меня что-то ссыхается. Если бы мне дали жирного мяса вволю, — я ел бы без конца. И еще хочется вина — выпил бы ведро!

— ...Я обошел всю Европу пешком: денег не было — зарабатывал по дороге как чернорабочий. Там тоже кор-

мили хлебом, но бывали еще сыр, вино, а главное — фруктов сколько хочешь. Ими-то я и питался...

— ...Был я еще в Иерусалиме, тоже голодал, спал на мраморных плитах церковной паперти, — за всю ночь я никак не мог согреть их...

Так мне рассказывал о своей жизни сам Филонов.

Лето 1914 г. я жил под Питером, на даче в Шувалове. Там же жил Филонов.

Однажды у меня было деловое свидание с ним и с М. Матюшиным. Собрались на моей квартире в обеденное время. Угощаю всех. Филонов грозно курит трубку и не прикасается к дымящимся кушаниям.

— Почему вы не едите?

— А зачем мне есть? Этим я все равно на год не наемся, а только собьюсь с режима!

Так и не стал есть! Стыл суп, поджаренные в масле и сухарях, бесцельно румянились рыбки...

Работал Филонов так: когда, например, начал писать декорации для трагедии Маяковского (два задника), то засел, как в крепость, в специальную декоративную мастерскую, не выходил оттуда двое суток, не спал, ничего не ел, а только курил трубку.

В сущности, писал он не декорации, а две огромные, во всю величину сцены, виртуозно и тщательно сделанные картины. Особенно мне запомнилась одна: тревожный, яркий городской порт с многочисленными тщательно написанными лодками, людьми на берегу и дальше — сотней городских зданий, из которых каждое было выписано до последнего окошка[1].

Другой декоратор — Иосиф Школьник[2], писавший для пьесы Маяковского в той же мастерской, в помещении рядом с Филоновым, задумал было вступить с тем в соревнование, но после первой же ночи заснул под утро на собственной свеженаписанной декорации, а забытая керосиновая лампа коптила возле него вовсю.

Филонов ничего не замечал! Окончив работу, он вышел на улицу и, встретя кого-то в дверях, спросил:

— Скажите, что сейчас — день или ночь? Я ничего не соображаю.

Филонов всегда работал рьяно и усидчиво.

Помню, летом 1914 г. я как-то зашел к нему "на дачу" — большой чердак. Там, среди пауков и пыли он жил и работал. Окном служила чердачная дверь. На мольберте стояло большое полотно — почти законченная картина "Семейство плотника"[3]. Старик с крайне напряженным взглядом, с резкими морщинами, и миловидная, яйцевидноголовая молодая женщина с ребенком на руках. В ребенке поражала необыкновенно выгнутая ручонка. Казалось — вывихнута, а между тем как будто и совсем нормальна[4]. (Писал все это Филонов в натуральную величину, но без натуры.)

Больше всего заинтересовал меня на первом плане крупный петух больше натуральной величины, горевший всеми цветами зеленоватой радуги.

Я загляделся.

Зайдя на другой день к Филонову и взглянув на эту же картину, я был поражен: зелено-радужный петух исчез, а вместо него — весь синий, но такой же красочный, торжественный, выписанный до последнего перышка.

Я был поражен.

Захожу дня через три — петух однообразно-меднокрасный. Он был уже тусклее, грязнее.

Я обомлел.

— Что вы делаете? — обращаюсь к Филонову. — Ведь первый петух составил бы гордость и славу другого художника, например Сомова![5] Зачем вы погубили двух петухов? Можно было писать их каждый раз на новых холстах, тогда сохранились бы замечательные произведения!

Филонов, помолчав, кратко ответил:

— Да... каждая моя картина — кладбище, где погребено много картин! Да и холста не хватит...

Я был убит.

Филонов вообще — малоразговорчив, замкнут, чрезвычайно горд и нетерпелив (этим очень напоминал В. Хлебникова). К тем, чьи вещи ему не нравились, он относился крайне враждебно, — говоря об их работах, резко отчеканивал:

— Это я начисто отрицаю![6]

Всякую половинчатость он презирал. Жил уединенно, однако очень сдружился с В. Хлебниковым. Помню, Филонов писал портрет “Велимира Грозного”, сделав ему на высоком лбу сильно выдающуюся, набухшую, как бы напряженную мыслью жилу.

Судьба этого портрета мне, к сожалению, неизвестна[7].

В те же годы[8] Филонов сделал несколько иллюстраций для печатавшейся тогда книги В. Хлебникова “Изборник”[9].

Это удивительные рисунки, графические шедевры, но самое интересное в них — полное совпадение — тематическое и техническое — с произведениями и даже рисунками самого В. Хлебникова, что можно видеть из автографов последнего, опубликованных в “Литературной газете” от 29 июня 1932 г. Так же сходны с набросками В. Хлебникова и рисунки Филонова в его собственной книге: “Пропевень о проросли мировой” (Пг., 1914 г.)[10].

Особенно характерна в этом отношении сцена перед стр. 9.

В лёте и прыге распластались чудовищные псы, все в черных и тревожных пятнах-кляксах. Рядом — охотник — “пещерный человек” — со злым, суженным глазом, короткоствольным ружьем (прототип обреза). Упругость линий и четкость как бы случайных пятен, доведенные до предела.

Остальные рисунки этой книги сделаны в обычной его манере (соединение Пикассо со старой русской иконой, но все это напряжено до судорог).

Рисунки настолько своеобразны, что послужили материалом для книги современного беллетриста. В своей повести “Художник неизвестен” В. Каверин так говорит

о Филонове, бессознательно нащупывая пути к “одноглазию” Бурлюка:

> Если нажать пальцем на яблоко глаза, — раздвоится все, что он видит перед собой, и колеблющийся двойник отойдет вниз, напоминая детство, когда сомнение в неоспоримой реальности мира уводило мысль в геометрическую сущность вещей.
> Нажмите — и рисунки Филонова, на которых вы видите лица, пересеченные плоскостью, и одна часть темнее и меньше другой, а глаз, с высоко взлетевшей бровью, смотрит куда-то в угол, откуда его изгнала тушь, станут ясны для вас.
> Таким наутро представился мне вечер в ТУМ’е. Каждое слово и движение как бы прятались за собственный двойник, который я видел сдвинутым зрением, сдвинутым еще неизвестными мне самому страницами этой книги (стр. 55)[11].

Текст книги “Пропевень о проросли мировой” написан самим Филоновым. Эта драматизированная “Песнь о Ваньке Ключнике” и “Пропевень про красивую преставленницу”. Написаны они ритмованной сдвиговой прозой (в духе рисунков автора) и сильно напоминают раннюю прозу В. Хлебникова.

Вот несколько строк из этой книги:

> в кровь переливает струями гостя и бредит ложномясом...
> евым едом въели опинается медым ясом...
> Утопает молчалив утопатель...
> Промозжит меч... полудитя рукопугое...
>
> (стр. 15–17)[12]

Вообще, мрачного в тогдашних произведениях и в тогдашней жизни Филонова — хоть отбавляй.

Особенно запомнился мне такой случай. Филонов, долго молчавший, вдруг очнулся и стал говорить мне, будто рассуждая сам с собой:

— Вот видите, как я работаю. Не отвлекаясь в стороны, себя не жалея. От всегдашнего сильного напряжения воли я наполовину сжевал свои зубы.

Я вспомнил строку из его книги:

А зубы съедены стройные[13].

Пауза. Филонов продолжал:

— Но часто меня пугает такая мысль: "а может, это все зря? Может, где-нибудь в глубине России сидит человек с еще более крепкими, дубовыми костями черепа и уже опередил меня? И все, что я делаю, — не нужно?!"

Я успокаивал его, ручался, что другого такого не сыщется. Но, видно, предчувствия не обманули Филонова: время было против него. Филонов — неприступная крепость — "в лоб" ее взять было невозможно. Но новейшая стратегия знает иные приемы. Крепостей не берут, возле них оставляют заслон и *обходят* их. Так случилось с Филоновым. В наше время его — крепость станковизма — обошли. Его заслонили плакатами, фотомонтажем, конструкциями, и Филонова не видно и не слышно.

После войны[14] я не встречался с Филоновым и мало знаю о его жизни и о его работах, но они мне рисуются именно таким образом: в его лице погибает необычайный и незаменимый мастер живописного эксперимента[15].

Правда, я знаю, что в Ленинграде есть школа Филонова, что его среди живописцев очень ценят, но все это в довольно узком кругу[16].

Думаю, что только невысоким общим уровнем нашей живописной культуры можно объяснить неумение использовать такую огромную техническую силу, как Филонов. А между тем еще в дореволюционное время загнанный в подполье и естественно развивший там некоторые черты недоверия, отрешенности от жизни, самодовлеющего мастерства, Филонов после Октября пытался выйти на большую живописную дорогу. Он тянулся к современной тематике (его большое полотно "Мировая револю-

ция" для Петросовета, фрески его школы "Гибель капитализма" для Дома печати в Ленинграде, портреты революционных деятелей, костюмы для "Ревизора" и пр.)[17]. Он тянулся к декоративным работам, к фрескам, к плакату, но поддержки со стороны художественных кругов не встретил. Может быть, здесь виновата отчасти всегдашняя непреклонность, "негибкость" Филонова, требующая особенно чуткого и внимательного отношения, в то время как все складывалось, как нарочно, весьма для него неблагополучно.

В 1931 г. в "Русском музее" (Ленинград) должна была открыться выставка работ Филонова. (В течение последних 3–4 лет это уже не первая попытка![18]) Были собраны почти все его работы, вплоть до конфектных этикеток, — около 300 названий! Две залы. Но тут долгая бюрократическая канитель — и выставка Филонова не была открыта, не была вынесена на суд советского зрителя!

Вот еще последняя злостная деталь:

В 1931 г., встретившись с Ю. Тыняновым, я разговорился с ним о его последних работах. Тынянов признался:

— Меня сейчас очень интересует вопрос о фикциях. Их жизнь, судьба, отношение к действительности.

Мы обсуждали с Тыняновым его удивительную повесть "Подпоручик Киже" о фиктивной жизни, забивающей подлинную, и я заметил:

— Судьба вашей книги — тоже судьба этой описки, фикции.

— Как так?

— Да вот возьмем такую сторону ее (литературной части я сознательно не коснулся) — рисунки в вашей книге сделаны, очевидно, учеником Филонова?

— Да.

— И учеником не из самых блестящих. Вот видите: подлинный Филонов пребывает в неизвестности, ему не дают иллюстрировать (или он сам не хочет?), а ученик

его, очень бледный отсвет, живет и даже как самая настоящая фикция пытается заменить подлинник![19]

Кажется, Ю. Тынянов вместе со мной подивился странной судьбе Филонова, этого крупнейшего ультрасовременного живописца[20].

Сатир одноглазый
(о Д. Бурлюке)

Давид Бурлюк — фигура сложная. Большой, бурный Бурлюк врывается в мир и утверждается в нем своей физической полновесностью. Он широк и жаден. Ему все надо узнать, все захватить, все слопать.

Каждый молод молод молод
Животе чертовский голод…
Все что встретим на пути
Может пищу нам идти.[1]

Он хочет все оплодотворить. Ему нравится все набухшее, творчески чреватое.

Мне нравится беременный мужчина…
Мне нравится беременная башня
В ней так много живых солдат.
И вешняя брюхатая пашня,
Из коей листики зеленые торчат.[2]

Это голод неутолимый, постоянный, неразборчивый. Жадность его требует красок, и он разрисовывает себе ли-

цо, надевает золотой жилет, а позднее, в 1918 г., — разрисовывает фасады домов, развешивает на них свои картины[3]. Когда Бурлюку не хватает пищи или вещей, он готов их выдумать сам. Он делает это величественно и наивно, как делают дети, еще неискушенные в масштабах нового для них мира и создающие свою фантастическую реальность.

Несмотря на вполне сложившийся характер с резким устремлением к новаторству, к будетлянству, несмотря на осторожность во многих делах, а порою даже хитрость, — Бурлюк так и остался большим шестипудовым ребенком. Эта детскость, закрепленная недостатком зрения, все время особым образом настраивала его поэзию. Своеобразная фантастичность, свойственная слепоте и детству, была основным направлением, лейтмотивом в стихах Бурлюка.

Попробуйте, читатель, день-другой пожить с одним только глазом. Закройте его хотя бы повязкой. Тогда половина мира станет для вас теневой. Вам будет казаться, что там что-то неладно. Предметы, со стороны пустой глазной орбиты неясно различимые, покажутся угрожающими и неспокойными. Вы будете ждать нападения, начнете озираться, все станет для вас подозрительным, неустойчивым. Мир окажется сдвинутым — настоящая футуркартина.

Близкое следствие слепоты — преувеличенная осторожность, недоверие. Обе эти особенности жили в Бурлюке и отразились в его стихах. Он не верит даже мирнобегущей реке:

Желтеет *хитрая вода*[4].

Он полагает, что глазомер — ненадежная вещь. Нужны точность, линейка и циркуль:

На глаз работать не годится.
(“Аршин гробовщика”)[5]

Житейская сверхпредусмотрительность Бурлюка однажды поразила меня. Как-то я и Бурлюк шли по город-

скому саду в Херсоне. Дело было вечером: Бурлюк вдруг поднял камень и попросил меня сделать то же.

— Зачем это?

— Возьмите, возьмите. Пригодится! — ответил Бурлюк. — Для хулиганов!

Я улыбнулся: житель Херсона, я никогда не слыхал о хулиганах в этом саду.

Если бы я был приверженцем биографического метода в искусстве, то весь футуризм Д. Бурлюка мог бы вывести из его одноглазия.

Я этого делать не буду. Все же надо указать, что некоторые своеобразные черты одноглазого Бурлюка резко отразились в его творчестве.

Бурлюк замечает преимущественно сдвиги и катастрофы:

Поезд на закругленьи,
О, загляденье,
Ложится на бок
Вагонов жабок[6].

Но дальше грозней. Вот надвигается гильотина осени:

Серые дни
Осенний насос
Мы одни,
Отпадает нос.
Я хром.
Серые дни,
Увяданье крас.
Мы одни,
Вытекает глаз...[7]

И эта мрачная природа населена жабами, разлагающимися гадами, трупами. Он замечает убийства и убийц. В стихотворении “Редюит срамников”, озаглавленном впоследствии “Крикоссора”, он пишет о ночном сборище каких-то темных личностей. В развалинах старой часовни

они “сошлись обсудить грабежей дележи”. “Гнев-слепец” (сравни “кривые палачи”) довел их до ссоры:

Злобоссорой обострили спор
Где сошлись говорить меж собой
Взгляд-предатель, кинжал и топор[8].

История представляется Бурлюку ракетообразной, взрывной; жизнь — “бешеной кошкой”.

Россия бросилась вокруг
Поспешной кошкой.[9]

Известно, что двоеглазие, стереоскопичность нашего зрения, существенно помогают нам судить об удаленности предметов. Поэтому естественна утеря перспективы у Бурлюка.

Он вполне реально мог ощущать, например, такую доисторическую картину:

Чудовище таилось между скал
Заворожив зеленые зеницы...[10]

Или в другом месте:

Насыпь изогнулась —
Ихтиозавр
Лежащий в болоте[11].

В действительности же все эти чудовища, ихтиозавры, убийцы и т.п. ужасы могли быть самыми обыденными явлениями, как в рассказе Э. По, на который ссылается Ю. Олеша в “Записках писателя”:

Человек, сидевший у открытого окна, увидел фантастического вида чудовище, двигавшееся по далекому холму. Мистический ужас охватил наблюдателя.
В местности свирепствовала холера. Он думал, что видит самое холеру, ее страшное воплощение.
Однако через минуту выяснилось, что чудовище небывалой величины есть не что иное, как самое заурядное насе-

комое, и наблюдатель пал жертвой зрительного обмана, происшедшего вследствие того, что насекомое ползло по паутине на ничтожнейшем расстоянии от наблюдающего глаза, имея в проекции под собой дальние холмы[12].

Но герой Э. По быстро избавляется от иллюзии. А Бурлюк все время вынужден жить в странном искаженном мире. Порой он сам восклицал в тоске:

Сатир несчастный, одноглазый
Доитель изнуренных жаб!■

“Ослепленная страсть”, чудовища и безумие окружили его навсегда. Маяковский в “Облаке в штанах” пишет о Бурлюке:

Как в гибель дредноута от душащих спазм
Бросаются в разинутый люк, —
сквозь свой до крика разорванный глаз
лез, обезумев, Бурлюк.

Ненормальность зрения Бурлюка приводит к тому, что мир для него раскоординировался, смешался, разбился вдребезги. Бурлюк привыкает к этому и даже забывает о своем бедствии. Он не стесняется своего одноглазия ни в стихах, ни в жизни. Однажды, где-то на Дальнем Востоке, ему пришлось в каком-то кафе схватиться с одним комендантом. Дошло до ссоры. Комендант грозил отправить Бурлюка в солдаты. Бурлюк кричал:

— Нет, не отправите!

— Отправлю! — комендант выходил из себя.

— Попробуйте! — сказал Бурлюк, вынул свой стеклянный глаз и торжествующе показал коменданту.

■ Кстати, последнюю строчку очень любил В. Хлебников и часто ее цитировал, особенно в применении к простачкам-меценатам: “они нас интересуют только в смысле “доения изнуренных жаб”. (Действительно, наши “меценаты” были не многим богаче нас! Будетлянство росло на другой опаре![13])

Самая художественная деятельность Бурлюка представляется мятущейся футуристической картиной, полной сдвигов, разрывов, безалаберных нагромождений. Он — *и художник, и поэт, и издатель, и устроитель выставок.* Сверх того, он художник — какой хотите! Если вам нужен реалист, то Бурлюк реалист. Есть рассказ Б. Лившица о картине Давида Давидовича "под Левитана". Известен его же анатомически точный портрет Рериха[14]. Вам нужен импрессионист: извольте, Бурлюк покажет вам десятки своих пленэров. Вам нужен неоимпрессионист — и таких полотен вы найдете у Бурлюка дюжины. Вам нужен кубист, футурист, стилизатор — сколько угодно, — и таких сотни. Которые же настоящие? Кто это знает! Знает ли это сам Бурлюк? Он в некотором отношении напоминает Ренана с его безбожием. Тот говорил: так как нам ничего в точности неизвестно, то самое лучшее быть готовым ко всему. Так вы меньше всего проиграете!..

— Давид Бурлюк, как настоящий кочевник, раскидывал шатер, кажется, под всеми небами...

Так говорил Маяковский еще в 1914 г.[15] Отмечая разрыв теоретических построений Бурлюка с его эклектизмом на практике, Маяковский осуждающе добавляет:

— Хорошо, если б живописью он занимался!..[16]

Бурлюк — писатель. Он журналист, он — теоретик (см. его работы о живописной фактуре, о Бенуа, о Рерихе и др.). В качестве поэта он тоже своеобразный универмаг. Вы хотите символиста? Хорошо. Возьмите Голлербаха в издании жены Бурлюка и на стр. 14 вы встретите откровенное признание этого критика, что он не может "удержаться от соблазна выписать целиком стихотворение Бурлюка, которое могло бы быть характерным для поэзии *символистов*":

Еще темно, но моряки встают
Еще темно, но лодки их в волнах...
Покинут неги сладостный уют...[17]

Голлербах приводит также стихи Бурлюка, типичные для 70-х годов прошлого столетия:

На свете правды не ищи, здесь бездна зла.
(см. Э. Голлербах "Поэзия Давида Бурлюка")[18]

А вот и более древнее — в духе Тредьяковского:

В бедном узком чулане:
"С гладу мертва жена"...
Это было в тумане
Окраин Нью-Йорка на!
("Жена Эдгара")[19]

Есть еще одна характерная для художественной деятельности Бурлюка черта. Если собрать его рисунки 1912–22 гг., окажется, что на 90 проц<ентов> они изображают толстых голых баб во всех поворотах. Преобладающий — таз и ягодицы. Есть и такие рисунки, где видны "два фаса" — лицо и таз (графический сдвиг). Встречаются — трехгрудые и многогрудые женщины, полновесные "мешки с салом", как говаривал сам Бурлюк. В его стихах найдем немало соответствующих образов:

Розы вскрой грудей...
Пусть девы — выпукло бедро,
И грудь, — что формой Индостан...[20]

Обворожительно проколота соском
Твоя обветренная блузка...[21]

Девочка, расширяясь бедрами,
Сменить намерена мамашу.
Коленки круглые из-под короткой юбки
Зовут:
— Приди и упади[22].

Откуда это обилие таких объемных и телесных образов? Повышенный интерес к шарам и полушариям — у че-

ловека, которому они представляются лишь кругами или плоскостными секторами?

Только беспросветной наивностью и ésprit mal tourné некоторых критиков (например, уже помянутого Голлербаха) можно объяснить их слюнявые рассуждения об эротобесии, о барковщине и порнографии Бурлюка. Очень легкий и скользкий путь, ведущий к копанию на потеху мещан в семейных скандальчиках, к рассказам о гинекеях, якобы устроенных для братьев Бурлюков их же матерью! (См. воспоминания Б. Лившица "Гилея"[23].)

В действительности здесь поразительно логическое следствие того же физического дефекта — одноглазия. Тут действует широко распространенный психический закон. Ощущение своей неполноценности, своей ущербности в каком-нибудь отношении вызывает непреодолимое стремление восполнить ее, преодолеть, восторжествовать над ней, хотя бы в чисто умозрительной плоскости, а тем более в искусстве и особенно — в изобразительном.

Человек хочет уверить не только себя, но и других в своей мнимой победе над враждебной ему природой. Поэтому он с невероятным упорством рисует преувеличенно выпуклые формы, жирные телеса, особенно обращая внимание на шарообразные части. Он хочет сказать:

— Смотрите, я зрячий!

— "Тысячеглаз, чтобы видеть все прилежно", — уверяет он в стихе.

Но так как это ему самому кажется малоубедительным, он нагромождает аргументы — вводит разные сексуальные детали, так сказать, вещественные доказательства достоверности своего видения, наличия факта.

Именно такой смысл, мне кажется, имеют настойчивые подчеркивания Бурлюком своей эротичности, своего сатириазиса.

Интересно сравнить раздутые округлости разухабистых рисунков Давида Бурлюка с прямолинейными и удлиненными, строгими фигурами в работах его брата Влади-

мира (см., например, иллюстрации в сборнике “Дохлая луна”, второе издание). Не обусловлена ли эта резкая противоположность в художественной манере братьев разницей их зрения?!

Но как ни распинается Давид Давидович, как ни подделывает многоглазую жадность, — он предан и изобличен своими работами. Его рисунки разрастаются только в ширину, но не вглубь. Они остаются плоскостными, но с резко нарушенными пропорциями фигур. Попытки дать многопланность, сделать пространство многомерным — жалким образом приводят к чисто количественному эффекту, к бесконечному повторению одной и той же двухмерности. Человеку с нормальным зрением это очевидно. И трагедия Бурлюка в том, что он с настойчивостью маньяка принимается все вновь и вновь за ту же безнадежную задачу — за... кубатуру круга!

То же в его стихах. Выпуклая грудь представляется ему плоской географической картой (очертаньями Индостана). “Бедро бело — сколь стеарин”, — пишет он. Эта белизна, лишенная светотени, выдает плоскостность образа. Еще: “Округлости... выкроек бедра” — площе не скажешь! (Все три примера из последней автоюбилейной книги Бурлюка “$^1/_2$ века”. Нью-Йорк, 1932 г.[24])

Не в этом ли, не в нерешенности ли для Бурлюка столь важного для него самого задания — освоить глубину мира, лежит причина того, что он единственный из будетлян не изменил живописи?

То, что оказалось для нас слишком бедным и плоским, что заставило нас искать другие средства и пути своего выражения в искусстве (энмерное слово!), — для Бурлюка стало несокрушимым камнем преткновения. Он беспомощно ползает по холсту, смутно лишь догадываясь о том, что настоящий мир с его неисчерпаемыми далями находится за раскрашиваемой поверхностью, за станком циклопа-художника!

Рождение и зрелость образа

Двадцать лет тому назад, когда мы с боем ворвались в литературу, мы имели плохую прессу, как говорят французы. Нас просто не принимали всерьез, старались представить ординарными хулиганами и скандалистами.

Сейчас бесполезно выяснять, что было здесь причиной — близорукость ли тогдашних хозяев Парнаса, невежество ли и продажность "критиков" или сознательный (как, напр., замалчивание) прием учуявшего опасность врага. Наверное, все это вместе.

Важно то, что в результате нам самим пришлось стать первыми критиками своих произведений. Что ж, если будетляне тогда не были еще законченными мастерами, зато молодой силы у них было хоть отбавляй. Брались за все, делали что угодно.

Писали стихи и прозу, трагедии и оперы, манифесты и декларации, статьи и исследования. Были ораторами и докладчиками, актерами и режиссерами, редакторами и иллюстраторами, издателями и распространителя-

ми собственных книжек. Горячее время, беспрерывные битвы.

Выбирать оружие некогда. Дерись любым! Да и как поделиться на артиллерию теории, пехоту практики и кавалерию критики, когда нас было

всего, быть может, семь![1]

Вот и я в 1914 г. выпустил “выпыт” (исследование) о первых стихах Маяковского[2]. Это было тем более необходимо, что разыскать еще немногочисленные его вещи, разбросанные по разным нашим изборникам, — читатель мог только с трудом.

Требовалось растолковать “бесценность слов” этого “транжира и мота” читателю, замороченному воплями всей присяжно-рецензентской измайловщины[3] об их нелепости и непонятности. Нужно было разоблачить самозванство и мракобесие знахарей, облыжно оравших о безумии и невменяемости поэта. Следовало показать его манеру видеть, его мироощущение...

Я попытался это сделать, и, как теперь мне кажется, довольно неудачно. Ошибки моей брошюры — не в ее существе, или не столько в ее содержании, но прежде всего в методологии и способе изложения.

Конечно, сегодня я, может быть, кое-что исключил бы из книжки, а кое-чем пополнил бы ее. Однако в основном она верна и поныне. В частности, уже тогда мне удалось подметить борьбу двух стихий в Маяковском. Очистительной воли и мощи бунтаря (если хотите — ассенизатора, как выразился сам поэт в своей последней поэме) — с плаксивой сентиментальностью влюбленного апаша.

Порочность моего критического опыта — в другом плане. Это исследование страдает недостатками, присущими и некоторым другим будетлянским произведениям тех далеких лет, напр., прологам, вступительным словам к нашим театральным пьесам.

В злободневной спешке, в пылу литературных схваток, поэты, мы непроизвольно хватались за огненный меч образа даже там, где был необходим менее слепящий, но более точный и мелкий инструмент. Мы пренебрегали скальпелем логических понятий, у нас не было навыков ликвидатора неграмотности. Мы торопились сказать как можно больше и как можно короче. Новой молнией пытались объяснить громовой гул, рожденный предыдущим.

Неизбежное следствие: наши снаряды падали дальше цели, давали перелет. Разъяснения часто оказывались нисколько не понятнее объясняемого. Нет, стряпать учебники мы тогда не годились, да и рано еще было, пожалуй, учить будетлянской поэтике...[4] Что ж делать! Хватит и того, что в те дни мы умели без промаха бесить гусей и индюков.

Словом, в недочетах "выпыта" я признаюсь так же охотно, как в дезертирстве с унылого поста учителя рисования, предопределенного было мне школьным патентом. И не ради этих промахов ранней моей работы я завел речь о ней.

На страницах этой книжки есть место, бросающее некоторый свет на процессы возникновения и развития образа у Маяковского. Говоря о мужественной крепости языка молодого поэта, я в судорожном лаконизме написал:

Не слова, а радий![5]

А через 12 лет, в 1926 г. прочел в изданном "Заккнигой" известном "Разговоре с фининспектором о поэзии":

Поэзия
    та же добыча радия.
В грамм добыча —
    в год труды.
Изводишь
    единого слова ради
тысячи тонн
    словесной руды.

Но как
        испепеляюще
        слов этих жжение
рядом
        с тлением
        слова-сырца!
Эти слова
        приводят в движение
тысячи лет
        миллионов сердца...

Не узнать своего юношеского лапидарного мазка в этой законченной картине зрелого мастера-собрата я не мог. Сомневаться в непосредственном родстве острой искры, выбитой когда-то мной, с озаряющим и широким пламенем, которое вздул из нее Маяковский, нельзя. При всем несоответствии своей практической цели моя брошюрка понравилась автору стихов, за которые она ратовала. Поэт не раз говорил об этом, часто вспоминал о книжке, как — якобы — о лучшей из написанного о нем[6].

Двенадцать лет разделяют мою строчку и восьмистишие Маяковского. Двенадцать лет скрытой работы, более сложной, чем превращения радия, тайны перехода одного элемента в другой. Эти двенадцать лет — дистанция между удачей начинающего и развернутым образом высокого мастерства.

Итоги первых лет

В годы 1912–15 — период бесчисленных публичных выступлений — мы также много написали и напечатали. За это время вышли самые примечательные сборники: “Пощечина”, “Садок судей” II, “Дохлая луна”, “Трое”, “Молоко кобылиц”, “Рыкающий Парнас” и др. Тогда же взлетели: первая книга стихов Маяковского “Я”, его “Трагедия” и “Облако в штанах”, первые три книги стихотворений В. Хлебникова, книги Е. Гуро, Д. Бурлюка и др. На наши вечера публика ломилась, книги расхватывали, нас раздирали на части — звали на вечера, на диспуты, на беседы об искусстве за чашкой чая к студентам и курсисткам. Художественный успех был налицо.

В начале 1914 г. мы резко заявили об этом в сборнике “Рыкающий Парнас”, в манифесте “Идите к чорту”. Он малоизвестен, так как книга была конфискована за “кощунство”.

В ней впервые выступил Игорь Северянин совместно с кубофутуристами. Пригласили его туда с целью разде-

лить и поссорить эгофутуристов — что и было достигнуто, а затем его “ушли” и из компании “кубо”[I]. Манифест подписал и Северянин — влип, бедняга!

Привожу этот редкостный документ, демонстрирующий, мягко выражаясь, “святую простоту” самодовольного “барда” шампанского и устриц.

Идите к чорту

Ваш год прошел со дня выпуска первых наших книг “Пощечина”, “Громокипящий кубок”, “Садок судей” и др.

Появление Новых поэзий подействовало на еще ползающих старичков русской литературочки, как беломраморный Пушкин, танцующий танго.

Коммерческие старики тупо угадали раньше одурачиваемой ими публики ценность нового и “по привычке” посмотрели на нас карманом.

К. Чуковский (тоже не дурак!) развозил по всем ярмарочным городам ходкий товар: имена Крученых, Бурлюков, Хлебникова...

Ф. Сологуб схватил шапку И. Северянина, чтобы прикрыть свой облысевший талантик.

Василий Брюсов привычно жевал страницами “Русской Мысли” поэзию Маяковского и Лившица.

Брось, Вася, это тебе не пробка!..

Не затем ли старички гладили нас по головке, чтобы из искр нашей вызывающей поэзии наскоро сшить себе электро-пояс для общения с музами?..

Эти субъекты дали повод табуну молодых людей, раньше без определенных занятий, наброситься на литературу и показать свое гримасничающее лицо: обсвистанный ветрами “Мезонин поэзии”, “Петербургский глашатай” и др.

А рядом выползала свора адамов с пробором — Гумилев, С. Маковский, С. Городецкий, Пяст, попробовавшая прицепить вывеску акмеизма и аполлонизма на потускневшие песни о тульских самоварах и игрушечных львах, а потом начала кружиться пестрым хороводом вокруг утвердившихся футуристов...

Сегодня мы выплевываем навязшее на наших зубах прошлое, заявляя:

1) ВСЕ ФУТУРИСТЫ ОБЪЕДИНЕНЫ ТОЛЬКО НАШЕЙ ГРУППОЙ.

2) МЫ ОТБРОСИЛИ НАШИ СЛУЧАЙНЫЕ КЛИЧКИ ЭГО И КУБО И ОБЪЕДИНИЛИСЬ В ЕДИНУЮ ЛИТЕРАТУРНУЮ КОМПАНИЮ ФУТУРИСТОВ:

Давид Бурлюк, Алексей Крученых, Бенедикт Лившиц, Владимир Маяковский, Игорь Северянин, Виктор Хлебников[2].

Северянин был еще напечатан в двух-трех будетлянских книгах, но этим дело и ограничилось. Никакого серьезного союза у нас с этим “дамским мармеладом” и певцом отдельных кабинетов, конечно, не могло быть. Закончилась эта случайная связь весьма скоро: в 1914 г. Северянин поехал в турне по России вместе с Маяковским, Бурлюком и В. Каменским. После нескольких выступлений будетляне поссорились с Северяниным и бросили его “где-то в смрадной Керчи”, по собственному выражению пострадавшего. Помню, Маяковский мне рассказывал:

— Северянин скоро понял, что мы можем и без него обойтись. Каждый из нас мог и доклад сделать, и стихи прочесть. А он что? Только стишки, да и те Каменский мог прогнусавить не хуже самого автора!

Северянин в злобе разразился несколькими стишонками с заметным привкусом “доноса по начальству” —

...Бурлюков на Сахалин!..[3]

О Маяковском франтоватая моська пищала:

Ведь слон-то был из гуттаперчи,
А следовательно — не слон.

И т.п.[4]

Будетляне прошли мимо...

Ни своим прошлым, как видно из предыдущих глав, ни своим будущим, как это показала история, — мы не

были связаны с фабрикантами поэз для мещанских девиц.

Будетляне нашли себе более подходящих и прочных союзников. В конце 1915 г. вышел сборник “Взял”, где вместе с Маяковским, Хлебниковым, Бурлюком и др. впервые напечатался Осип Брик и выступил в компании будетлян Виктор Шкловский (до этого он самостоятельно выпустил брошюру “Воскрешение слова”, где защищал наши позиции).

Сборник “Взял” подводил некоторые итоги кубофутуризма:

— Сегодня все футуристы. Народ футурист.

— ФУТУРИЗМ МЕРТВОЙ ХВАТКОЙ *ВЗЯЛ* РОССИЮ.

— Сегодня в наших руках... вместо погремушки шута — чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сантиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди[5].

Будетляне чувствовали, что расшвырять тлетворных Сологубов и Мережковских, чахлых Кузминых, Гумилевых и Пястов — эти “полутрупы” (по выражению Хлебникова) — скорей работа ассенизаторов.

Пробиться сквозь гнилую муть и туман мещанского искусства, дать образцы по-новому звучащих, бодрых и резких речей, — конечно, большая победа, но далеко еще не все.

Нас ждали более серьезные задачи.

Великие события вскоре поставили вопрос — сумеем ли мы не только разгонять нечисть и выкорчевывать пни, но и запеть высокие песни строителей на завоеванном поле.

Сможет ли бурливая река не только опрокидывать ветхие постройки, но и вращать турбины на потребу обновленной жизни.

В ногу с эпохой
(Футуристы и Октябрь)

Будетляне начали свое наступление в 1911–12 — в годы нового подъема освободительной борьбы пролетариата. Кубофутуристы слышали шаги эпохи, чувствовали время, ждали социальных потрясений. Еще в 1912, в “Пощечине общественному вкусу”, В. Хлебников, давая сводку годов разрушения великих империй, доходит и до 1917. Оставшиеся одному ему известными вычисления и, главное, чувство конца дают ему возможность точно обозначить время катастрофы.

В следующем, 1913 году, на страницах сборника “Союз молодежи” Хлебников еще более конкретно говорит:

Не следует ли ждать в 1917 году
падения государства?[1]

А в 1914 Маяковский в поэме “Тринадцатый апостол”, переделанной царской цензурой в “Облако в штанах”, видит

идущего через горы времени,
которого не видит никто.
Где глаз людей обрывается куцый —
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год[2].

И объявляет —

А я у вас его предтеча.

Также верил в неминуемый переворот и Василий Каменский:

— Я ни на минуту не переставал интересоваться ростом политического движения, ни на минуту не забывал своей активной работы в 1905 году, ни на минуту не остывал в своей вере в революцию[3].

Ничего неожиданного и мистического в этих предчувствиях не было. Фронт борьбы будетлян за новое искусство с самого начала оказался одним из участков общего натиска общественных сил на твердыни самодержавия, на помещичье-капиталистическое государство со всеми его надстройками, с его религией и искусством[4].

Мы объявили войну толстозадой скульптуре, льстившей увенчанным "всехдавишам", слащавой живописи и литературе, претворявшим рыхлые краснорожие куски мяса Тит Пудычей и их "супружниц" в бельведерских Митрофанов и королев Ортруд.

Оберточной и обойной бумагой наших первых сборников, книжек и деклараций мы пошли в атаку на пышное безвкусие мещанского верже в сусально-золотых переплетах с начинкой из тихих мальчиков, томнобольных жемчугов и запойных лилий[5].

Через ограды усыпальниц толстых журналов, через кордоны академий, опрокидывая витрины институтов кра-

соты, под охранительный свист банковско-желтой прессы мы вышли на эстраду к живой и ищущей отдушин аудитории. Мы сознательно связывали наши анти-эстетские “пощечины” с борьбой за разрушение питательной среды, взрастившей оранжереи акмеизма, аполлонизма, арцыбашевской и кузминской порнографии. Пусть мы только срывали флаги и эмблемы с разжиревшего особняка лабазников. Все равно это было оскорблением, мятежом. Так и расценивала нашу взрывную работу полицейщина. Желтая печать травила нас, не гнушаясь доносом: — вот они, бунтовщики! Цензура обезображивала наши книги оспой отточий и пробелов. Пристава стояли наготове за нашими спинами во время диспутов.

— Не позволю оскорблять Пушкина и прочее начальство! — заявил Маяковскому полицейский в Харькове[6].

“Степан Разин”, роман В. Каменского, вышедший в конце 1915 г. и распроданный в три недели, был принят как вестник мятежа и принес автору наряду с успехом и неприятности с полицией...

Есть такая известная фраза: “Трудно прожить свою жизнь против собственной шерсти”. Футуристы жили по своей шерсти и, естественно, оказались в лагере революции. Октябрь окончательно показал, кто с кем.

Здесь воистину водораздел двух эпох. Андреевы, Арцыбашевы и компания, писавшие на “революционные сюжеты”, с первых же дней оказались в стане белоэмигрантской контрреволюции. Шантанная этуаль — Игорь Северянин, для которого в Октябре

Мужчины, переставши быть людьми,
Преступниками стали поголовно...[7]

для которого Октябрь —

Какие ужасающие дни!
Какая смертоносная отрава![8] —

посвящает будетлянам такие тупоумные “прочувствованные” строки:

И вот теперь…
Когда завыла чернь, как сука,
Хватив искусство батогом,
. . . .
Теперь, когда холопу любо
Мазнуть Рафаэля слюной, —
Не вы ль, о футуристы-кубо,
Происходящего виной?
Не ваши ль гнусные стихозы
И “современья пароход”
Зловонные взрастили розы
И развратили весь народ?[9]

Вот продолжение и конец керченской стычки между будетлянами и эго-Северяниным. Отброшенный нами еще в 1915 г., он нашел прямую дорожку в белую эмиграцию, откуда призывает интервентов против Советов, а заодно и против будетлянства, которое —

Как готтентоты и зулусы
Тлит муз и пакостит алтарь.
А запад — для всего гуманный!.. —
С презреньем смотрит сквозь лорнет
На крах ориентальной, странной
Ему культуры в цвете лет.
И смотрит он не без злорадства
На политических вампук,
На все республичное царство,
Где президентом царь Бурлюк.
И т.д. и т.д.
(“Менестрель”. Берлин. 1921)[10]

Поносят в плоских шансонетках кубофутуристов, Северянин ставит им в пример Зинаиду Гиппиус, ту самую, которая откликается на Октябрь:

И вас, предатели,
Я ненавижу больше всех,
Со страстью жду, когда отведаю
Я вашей крови... Сладко мстить...[11]

Змеиный шип придавленной гадины! Кровожадная и бессильная злость, задыхающаяся ругань.

Как не похоже на эту мертвечину бурное половодье будетлянских песен Октябрю.

Волен и широк ритм поэм В. Каменского, весь нутряной размах его стиха, полный дыханья мощной Волги:

Ну, р-раз еще — сарынь на кичку —
Я знаю час свой роковой —
За атаманскую привычку
На плаху лягу головой.
. . . .
Прожито все — что назначено.
Добыто все — головой.
Дело навеки раскачено.
Эй — заводи рулевой[12].
. . . .
Мы все — кирпичи. Кирпичи.
Великий Ильич
        Ильич
        Ильич
Нас жить научи
Научи![13]

Грозным гулом восставших рабочих толп полны строки Маяковского:

Бейте в площади бунтов топот!
Выше, гордых голов гряда!
Мы разливом второго потопа
Перемоем миров города[14].

Впрочем, как встретил Октябрь Маяковский, этот "барабанщик революции", общеизвестно. Даже вопроса "при-

нимать или не принимать" у него (как и у других москвичей-футуристов) не было. (См. Маяковский — "Я сам"[15].)

Отношение Хлебникова к событиям ясно из его поэмы "Октябрь на Неве" (1917–18 гг.).

— В эти дни, — писал он, — странной гордостью звучало слово "большевичка"[16].

Любопытно предоктябрьское поведение Хлебникова. Здесь сказались все своеобразие поэта и его пристрастие к народному балагану[17].

— Есть ли человек, которому Керенский не был бы смешон и жалок? — говорил Хлебников при временном правительстве. Он воспринимал Керенского как личное оскорбление и со всей своей фантазерской непрактичностью строил "уничтожающие" проекты:

— Заказать игрушечным мастерам пищащих чертиков с головой главнонасекомствующей. (Хлебников упорно звал Керенского Александрой Федоровной — именем отставной царицы.) Это будет очень ходовой товар, — говорил Велимир, — Керенская дуется и в писке умирает.

— Сделать чучело Керенской и с торжественной демонстрацией нести ее на руках до Марсова поля, где, положив недалеко от братской могилы, высечь так, чтобы стоны секомой слышали павшие в феврале с ее именем на устах. (Хлебников называл это "высекновением", на манер "усекновения", чтобы передать "торжественность" обстоятельств.)

Наконец, третий, самый радикальный проект "свержения" заключался в том, что по жребию кто-нибудь из неразлучной тогда тройки — Хлебникова, Дм. Петровского и Петникова — отправится во дворец и, вызвав Керенского в кулуары, даст ему пощечину от всей России.

Накануне Октября Хлебниковым и его друзьями было послано такое письмо:

> Здесь. Мариинский дворец. Временное правительство. Всем! Всем! Всем!

Правительство Земного Шара на заседании от 22 октября постановило:
Считать Временное Правительство временно несуществующим, а главнонасекомствующую А.Ф. Керенскую — находящейся под строгим арестом[18].

Не менее озорной была и другая демонстрация ненависти Велимира к незадачливому правительству.

Как-то он и его приятели позвонили из Академии художеств:

— Будьте добры, соедините с Зимним дворцом.
— Зимний дворец? Говорит артель ломовых извозчиков.
— Что угодно? — Холодный, вежливый, но невеселый вопрос.
— Союз ломовых извозчиков просит сообщить, как скоро собираются выехать жильцы из Зимнего дворца.
— Что, что?
— Выедут ли насельники Зимнего дворца?.. Мы к их услугам...
— А больше ничего? — слышится кислая улыбка.
— Ничего[19].

Там слышат, как здесь, у другого конца проволоки, хохочут Хлебников и его друзья.

Из соседней комнаты выглядывает чье-то растерянное лицо. Через два дня заговорили пушки[20].

Конечно, Хлебников не ограничивался одними издевательскими выпадами против временного правительства и мечтал выйти вместе с рабочими на баррикады. Однако его, слишком рассеянного и не приспособленного к бою, друзья не могли пустить в схватку. Он был не то что храбр, как-то не сознавал, не ощущал опасностей. В Октябрьские дни в Москве, куда он переехал из Петербурга, он совер-

шенно спокойно появлялся в самых опасных местах, среди уличных боев и выстрелов, проявляя к происходящему огромный интерес. Такое поведение было тем безрассуднее, что в этой обстановке он часто забывался, целиком уходя в свои творческие замыслы.

О работе будетлян в Москве в первые дни после Октябрьской революции В. Каменский рассказывает:

> ...распространились упорные обывательские открытые слухи: большевики останутся у власти “не более двух недель”.
> То, что “футуристы первые признали советскую власть”, отшатнуло от нас многих.
> Эти многие теперь смотрели на нас с нескрываемым ужасом отврата, как на диких безумцев, которым вместе с большевиками осталось жить “не более двух недель”.
> Со мной, например, некоторые хорошие знакомые перестали даже здороваться, чтобы потом, через пророческие “две недели”, не навлечь на себя подозрение в большевизме.
> А иные прямо заявляли:
> — О, сумасшедшие! Что делаете! Да ведь через две недели вас, несчастных, повесят на одной перекладине с большевиками!
> Но мы отлично знали, что делали.
> И больше: пользуясь широким влиянием на передовую молодежь, мы повели свою юную армию на путь октябрьских завоеваний.
>
> *(“Путь энтузиаста”)*[21]

Что угрозы виселицы! Ураган Октября начисто снес все рогатки перед новым искусством. Будетляне без раздумий бросились на расчищенное поле, засучив рукава взялись за огромную работу. Нужно было “Дать марш” солдатам революции, вооружить миллионные массы боевой песней, ее организующей и подымающей радостью. Мастерство поэта и художника должно было озвучить и расцветить первые революционные торжества, суровые дни

битв и лишений. Маяковский четко сформулировал эти задачи в своих “Приказах по армии искусств”.

Будетляне с величайшей энергией осуществляли эти лозунги, выдвинутые временем. Это было возможно только потому, что они не просто приветствовали революцию, но сразу нашли и свое место в ней.

15 марта 1918 г. выходит первый номер известной “Газеты футуристов”, где в передовице-манифесте объявляется:

> Бомбу социальной революции бросил под капитал Октябрь. Далеко на горизонте маячат жирные зады убегающих заводчиков.
> <…>
> Мы, пролетарии искусства... верим, что основы грядущего свободного искусства могут выйти только из недр демократической России...
> ...Требуем... немедленной, наряду с продовольственными, реквизиции всех под спудом лежащих эстетических запасов для справедливого и равномерного пользования всей России[22].

На участке искусства это было необходимым и спешным делом. О передышке еще рано думать. Борьба за власть была в разгаре.

> Или на нарах
> ждать
> чтоб снова
> Россию
> могилами
> выгорбил монарх?[23] —

тревожно кричал Маяковский.

По улицам Москвы на всех заборах была расклеена “Газета футуристов”, а в ней —

Декрет № 1
О демократизации искусств
(Заборная литература и площадная живопись)

Товарищи и граждане, мы, вожди российского футуризма — революционного искусства молодости — объявляем:
1. Отныне, вместе с уничтожением царского строя, отменяется проживание искусства в кладовых, сараях человеческого гения — дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах.
2. Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой *Свободное Слово* творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан.
3. Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего.
Художники и писатели обязаны немедля взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминовать, разрисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов.
Пусть отныне, проходя по улице, гражданин будет наслаждаться ежеминутно глубиной мысли великих современников, созерцать цветистую яркость красивой радости сегодня, слушать музыку — мелодии, грохот, шум — прекрасных композиторов всюду.
Пусть улицы будут праздником искусства для всех. —
И если станет по слову нашему, каждый, выйдя на улицу, будет возвеличиваться, умудряться созерцанием красоты взамен теперешних улиц — железных книг (вывески), где страница за страницей начертали свои письмена лишь алчба, любостяжание, корыстная подлость и низкая тупость, — оскверняя душу и оскорбляя глаз.
“Все искусство — всему народу!”
Первая расклейка стихов и вывеска картин произойдет в Москве в день выхода нашей газеты.

Маяковский, Каменский, Бурлюк[24].

Густые толпы народа читали также неслыханный для буржуазного, кабинетно-эстетствующего искусства призыв Вас. Каменского —

Музыканты,
Взлезайте с инструментами
        играть перед народом на балконы…
Поэты,
берите кисти, ну,
и афиши, листы со стихами.
По улицам, с лестницей,
        расклеивайте жизнь-поэму,[25] —

чтобы каждое живое место улицы превратить в красочную картину торжества.

В эти дни футуристы открывают двери “Кафе поэтов”[26], сияющими выходят на эстраду и оттуда славят победу рабочего класса; в эти дни с подмостков “Кафе поэтов” и со страниц “Газеты” кричало —

Летучая федерация футуристов

Ораторов, поэтов, живописцев — объявляет:
Бесплатно выступаем речами, стихами, картинами во всех рабочих аудиториях, жаждущих революционного творчества. Обращаться Кафе Поэтов, Настасьинский пер., 1, от 10 час. ежевечерне.

И действительно, в обеих столицах будетляне по нескольку раз в день выступали на рабочих и солдатских митингах после вождей пролетарской революции, выступали на фабриках и заводах, среди рабочих, учащихся, молодежи. С семнадцатилетней коммунисткой Выборгского района Мусей Натансон через пустыри, мосты и груды железного лома пробирались в клубы и заводы Выборгского и Василеостровского районов[27].

Если до революции будетляне держали курс на публику аудиторий, то с первых же дней революции они це-

ликом вышли на улицу, в толпу, слились с рабочими массами.

Будетляне на заборах, рядом с правительственными газетами, расклеивали свои воззвания и поэмы, стихи и картины[28].

В те дни можно было часто видеть большие сборища народа и скопления остановившихся трамваев. Что такое? Это Давид Бурлюк, на углу Кузнецкого и Неглинной, стоя на громадной пожарной лестнице, прибивает к углу дома свои картины. Ему помогают зрители поощрительными восторгами, взрывами аплодисментов.

На слепой витрине дома на Пречистенке вывешиваются громадные плакаты с будетлянскими стихами.

По Невскому проспекту шествует "Карнавал искусств", а в нем на грузовике с надписью "Председатель земного шара", в солдатской шинели, сгорбленный Велимир Хлебников[29].

Так работали футуристы, находившиеся в столицах — Москве и Петрограде.

Но и другие будетляне, разбросанные войной и революцией по разным городам и концам России, оторванные друг от друга, везде оставались верными той же линии. Почти везде будетлянство было принято как литературное течение, борющееся на стороне пролетариата. Наши товарищи выступали на рабочих митингах, сотрудничали в большевистских газетах и витринах "Роста".

На Дальнем Востоке, куда события занесли Асеева, Бурлюка, Чужака[30] и других, *будетляне, будущие лефовцы,* стояли на той же платформе, с той же активностью и энергией.

Асеев участвует в организации владивостокской биржи труда и, перемешивая бои за искусство с боями за революцию, в полулегальном советском органе ведет отдел стихотворного политического фельетона: в годы интервенции он редактирует "Далекую окраину" (в дальнейшем "Дальневосточная трибуна"), большую политическую га-

зету революционной ориентации, позже закрытую белогвардейцами; выпускает книгу стихов “Бомба”, тираж которой после белогвардейского переворота был последними уничтожен.

С. Третьяков работает, по предложению большевика Никифорова, товарищем министра просвещения в коалиционном правительстве ДВР, сотрудничает в редактируемой Чужаком газете “Красное знамя”, в газете Дальбюро большевиков “Дальневосточный путь” и др. Пишет походные песни (на мотив “Гусар-усачей”) —

Буржуйское сердце в тревоге
Забилось, как старый фазан,
Когда по притихшей дороге
Зашагали полки партизан.

Дальневосточные будетляне издавали также журнал “Творчество”, занимающий в октябрьской литературе футуристов равноправное место рядом с “Искусством Коммуны”.

Д. Бурлюк — “уличный художник и поэт”, — встретивши Октябрь в Москве, проделал затем длинный путь до Владивостока и там круглые сутки держал открытыми двери своей квартиры. К нему собирались рабочие доков смотреть цветистые полотна, разговаривать о них и слушать революционные стихи.

Живя с 1922 г. в Нью-Йорке, Давид Бурлюк демонстративно именует себя “Отцом российского пролетарского советского футуризма”[31]. В Америке он выпускает книгу “Десятый Октябрь”, в которой, после гравированного портрета Ленина своей работы, печатает поэму “Апофеоз Октября”. В ней говорится о мощи СССР:

И горе тем, кто на рабочих дело
Всемирное готовит хитрость сап.
Совет Союз — готов... снаряд умело
Швырнет в капитализма жаб!

Поэт уверен в торжестве пролетарского дела:

Москва сегодня — сердце мира!!
Отчетливо заметен крен
Капиталистского кумира.
Дождемся завтра — и весь свет
Пойдет Тропой СоветСоюза.
По всей Земле — Пролет-Советы
Свободе растворяют шлюзы!!![32]

В настоящее время (как и все десять лет своего пребывания в Америке) Д. Бурлюк работает журналистом в русских газетах советской ориентации.

О моей скромной работе в коммунистической печати (Баку 1920–21 — первые годы соввласти Азербайджана) рассказано в автобиографии (см. “15 лет русского футуризма”)[33].

Так, выступавшие в годы общественного подъема, шли будетляне в ногу с эпохой к Октябрю, так приняли Октябрь, так жили с массами на октябрьских улицах.

Борьбу с пережитками старого искусства пришлось вести еще и Лефу. Она не кончена и теперь. Но годы социалистического строительства дали новое, огромное и положительное содержание поэзии будетлян. Они органически влились в многомиллионную армию борцов за небывалый общественный строй и остаются активнейшим отрядом советской литературы.

Конец Хлебникова

Художница М.С.[1] рассказывает:

— Было это примерно в 1918–19 гг. у нас на даче под Харьковом. Хлебников, бездельничая, валялся на кровати и хитро улыбался.

— Я самый ленивый человек на свете! — заметил он и свернулся калачиком. Было тихо, уютно.

— Витюша, вы лежите как маленький ребенок. Хотите — я вас спеленаю?

— Да, это будет хорошо! — пропищал Хлебников.

М.С. спеленала его простыней, одеялами и связала несколькими полотенцами.

Хлебников лежал и наслаждался.

М.С. всунула ему в рот конфетку.

— Витя, вам хорошо?

— Да, очень хорошо! (Все это тихим, пискливым голосом.)

И в полном блаженстве Хлебников пролежал так несколько часов...

Пусть это выдумано, но выдумано хорошо!

Шаржировано положение, в котором мог очутиться Хлебников и в котором трудно представить, например, Маяковского.

Если в жизни и в поэзии Маяковский спец по грубости, громыханию, громким “булыжным” словам, то В. Хлебников — мастер нежности, шепота и влажных звуков.

Маяковский мужественность — город — завод. Хлебников женственность — деревня — степь.

Конечно, футуризм вытравлял из Хлебникова излишнюю деревенщину, но природные черты его проглядывали во многом.

Когда Маяковский разнеживался или исходил любовной томностью, он впадал в стихию Хлебникова.

И не из его ли словообразований эти пришепетывания и слезные токи влюбленного Голиафа:

Должно быть маленький, смирный любеночек...
Стихами велеть истлеть ей...[2]

И не слышатся ли “увлажненные” слова Хлебникова в таких строчках Маяковского:

На цепь нацарапаю имя Лилино
И цепь исцелую во мраке каторги[3].

Сравнить у Хлебникова (из ранних стихов):

Ляля на лебеде, Ляля любовь![4]

И из позднейших:

Пришло Эль любви, лебедя, лелеки.
На лыжах звука Эль — либертас и любовь.
(“Царапина по небу”)[5]

Несмотря на значительную разницу в характерах, Хлебникова и Маяковского объединяло то, что в них было много дикарского и жизнь обоих сложилась трагично.

Оба были силачами и работягами до изнеможения. Надеясь на свои силы, не считались с действительностью эти надорвавшиеся великаны.

Хлебников так рассчитывал на свою всевыносливость, что ночевал на снегу в лесу. Звериный инстинкт его часто выручал — Велимир в него верил и не любил докторов, не любил лечиться. Вообще сторонился культурного и городского: всю жизнь относился враждебно к телефону, спать предпочитал на соломе или на голом тюфяке, а простыни сбрасывал на пол.

Как любил и знал звериный быт Хлебников — слишком общеизвестно. Его "Зверинец" (1909 г.), "Мудрость в силке", "Вила и леший" (1913 г.) — это образцовые поэмы лесной и звериной жизни.

В последние годы им написана звериная Илиада — трудно определить иначе этот величаво-жуткий эпос.

Вот чисто гомеровский отрывок из стихотворения "Голод".

Хмуро в лесу. Волк прибежал издалека
На место, где в прошлом году
Он скушал ягненка.
Долго крутился юлой, весь мир обнюхал,
Но ничего не осталось —
Дела муравьев, — кроме сухого копытца.
Огорченный, комковатые ребра поджал
И утек за леса.
Там тетеревов алобровых и седых глухарей,
Заснувших под снегом, будет лапой
Тяжелой давить, брызгами снега осыпан...
Лисанька, огневка пушистая,
Комочком на пень взобралась
И размышляла о будущем...
Разве собакою стать?
Людям на службу пойти?
Сеток растянуто много —
Ложись в любую...

Нет, дело опасное.
Съедят рыжую лиску,
Как съели собак!
Собаки в деревне не лают…
И стала лисица пуховыми лапками мыться.
Взвивши кверху огненный парус хвоста,
Белка сказала, ворча:
“Где же мои орехи и жёлуди? —
Скушали люди!”
Тихо, прозрачно, уже вечерело,
Вечером тихим сосна целовалась
С осиной.
Может, на завтра их срубят на завтрак.
(Т. III, стр. 192–193)[6]

Еще несколько подобных вещей написаны Хлебниковым в бытность в Пятигорске для тамошних Кавроста и Тергосиздата[7]. Здесь, между прочим, произошел чрезвычайно типичный для Хлебникова случай.

Поэту хотели помочь и решили устроить его в Роста. Начинаются обычные для Хлебникова недоразумения.

— Привлечь к агитации и пропаганде — но как впряжешь в одни оглобли “коня и трепетную лань”? — вопрошал бюрократ из Центропечати.

Велимира определили ночным сторожем, так как писатель он для Роста, дескать, неподходящий. Но в кампанию помощи голодающим обратились к Хлебникову, чтобы он написал несколько стихотворных призывов, один из которых мы цитировали выше.

Руководители Роста были в большом восторге от вещей Хлебникова, уверяли, что это самое настоящее народное творчество, необходимое для советской общественности, что “в ответственные моменты поэт бывает с массами”, и проч. и проч. (см. воспоминания Козлова в “Красной Нови”, № 8 за 1927 г.). Но Хлебников так и остался ночным сторожем.

Непрактичный Велимир не извлекал материальной выгоды из своих произведений и всю жизнь провел полунищим скитальцем, умея только агитировать о помощи *другим* — голодающим и бесприютным.

Во время гражданской войны Хлебникову пришлось особенно плохо. Как беспаспортного, его часто арестовывали (у него не было даже карманов, и вообще — зачем настоящему страннику паспорт?!). Он много голодал и болел (сыпной тиф). Друзья уговаривали его лечиться.

— Лечение успеется! — говорил Хлебников.

Он рвался в столицу, чтоб напечатать свои произведения, главным образом вычисления о будущих войнах.

В 1921 г. уже в Москве он таинственно сообщал мне о своих открытиях, доверяясь:

— Англичане дорого бы дали, чтобы эти вычисления не были напечатаны!

Я смеялся и заверял Хлебникова, что англичане гроша не дадут, несмотря на то, что "доски судьбы" грозили им погибелью, неудачными войнами, потерей флота и пр.

Хлебников обижался, но все же, видимо убежденный, дал мне свои вычисления для обнародования. У меня сохранилась его записка:

Алексею Крученых
"Часы человечества"
Разрешается печатать.
В. Хлебников
10/II-22

Эта вещь вошла в "Доски судьбы" (изд. 1922 г.).

В Москве Велимир снова заболел, жаловался, что у него пухнут ноги. Некоторым не в меру горячим поклонникам удалось уговорить его уехать в деревню и оттуда грозить англичанам, а заодно и всем неверующим в грозные вычисления[8].

К сожалению, материальная часть похода была в печальном состоянии. Хлебников в дороге простудился (весною уснул на сырой земле). Медпомощь в деревне была недостаточна, к тому же Велимир гнал от себя лекарей.

Незадолго до смерти он написал письмо д-ру А.П. Давыдову (Москва):

> Александр Петрович.
> Сообщаю Вам, как врачу, свои медицинские горести. Я попал на дачу в Новгородской губер. ст. Боровенка, село Санталово (40 верст от него), здесь я шел пешком, спал на земле и лишился ног. Не ходят. Расстройство (неразборчиво) службы. Меня поместили в Коростецкую “больницу” Новгор. губ., гор. Коростец, 40 верст от жел. дор.
> Хочу поправиться, вернуть дар походки и ехать в Москву и на родину. Как это сделать?[9]

Это последняя весть от Велимира Хлебникова — “Предземшара”. Болезнь быстро развивалась и привела к преждевременному концу. Хлебников умер 37 лет — в возрасте Байрона, Пушкина и Маяковского.

Маяковский и зверье

I

Некоторые критики (Иванов-Разумник, Чуковский, Воронский)[1] обвиняли лефовцев вообще, Маяковского в частности, в том, что они подпали под власть “машинной Вещи”, “ликвидировали душу” и забыли “живого человека”, забыли “духовное”.

Они — бездушные механизированные люди.

Некоторые же критики, наоборот, обвиняли футуристов, Маяковского в особенности, в эгоцентризме, в ячестве (см., напр., статьи Полонского, Лежнева)[2].

Все эти обвинения взаимно исключают друг друга. А по существу именно Маяковского в одном никогда нельзя было упрекнуть: в отсутствии любви к живому, в том, что он “убивал душу”. Напротив. Он очень любил и много места уделял всему живому и сам был слишком жив и даже страстен.

Ненавижу всяческую мертвечину,
обожаю *всяческую* жизнь[3].

Маяковский не выискивал себе тем в книгах, а брал непосредственную жизнь, чем и не нравился "духовникам". Он громыхал по улицам, азартничал в домах, "бабахал" с трибуны и все время зорко всматривался. От его взгляда не могли укрыться ни люди, ни звери. Последние его особенно интересовали. Поражали своей примитивной, но ярко выраженной жизненностью. Еще, кажется, никто не обращал внимания, насколько Маяковский любил зверей, и ни в одном исследовании о нем нет такой главы "Маяковский и зверье", а вместе с тем она должна быть написана, как очень показательная для этого "механизированного" человека.

Эта глава будет интересна не только сама по себе, она весьма важна для выяснения самого главного, "нутряного" в творчестве Маяковского[4].

Маяковский любил зверей еще с детства. Сестра его Людмила Владимировна в воспоминаниях о мальчике-Маяковском пишет (журнал "Пионер" № 14, 1930 г.):

> Детство Володи протекало в трудовой деревенской обстановке. Жили в лесничестве, в окружении грандиозной и разнообразной природы.
> Дом всегда был полон птиц и животных: лошадь, множество собак, кошек. Объездчики, зная нашу любовь к зверям, приносили маленьких живых лис, белок, медвежат, джейранов (диких коз).
> Звери — любимые друзья Володи.

Эта чисто детская любовь к животным осталась у него на всю жизнь.

В книгах для детей Маяковский много и занимательно пишет о зверях и зверушках. Здесь подделка быстро обнаружилась бы, не имея подлинного чувства, взрослый человек быстро бы впал в сюсюканье.

Этого нет у Маяковского.

Он рассказывает детям про зверей из зоопарка как старший товарищ; словами наблюдательного художника говорит преимущественно о том, что запомнилось глазу.

Как живые в нашей книжке
Слон,
        слониха
                и слонишки.
Двух и трехэтажный рост
С блюдо уха оба
        впереди на морде хвост
        под названьем "хобот".
Сколько им воды, питья,
сколько платья снашивать!
Даже ихнее дитя
ростом с папу нашего.
        ("Что ни страница, — то слон, то львица")[5]

Весело и легко он зарисовывает обезьяну из зверинца.

Обезьян.
        Смешнее нет.
Что сидеть как статуя?! —
Человеческий портрет
даром, что хвостатая.
Зверю холодно зимой
Зверик из Америки...
Видел всех. Пора домой.
До свиданья, зверики.
        ("Что ни страница, — то слон, то львица")

Зверей из зоопарка он наблюдал эпизодически и так же и описывал. О верблюде, встречающемся на Кавказе часто[6], он говорит иначе, подметив его характерные черты, и, описывая верблюжью нетребовательность и работоспособность, дает уже не описание, а небольшую характеристику животного.

Вот верблюд, а на верблюде
возят кладь,
        и ездят люди.
Он живет среди пустынь,
ест невкусные кусты,
он в работе круглый год
он, верблюд,
        рабочий скот.
        (“Что ни страница, — то слон, то львица”)

Особенно тепло он говорит о домашних животных, повадки которых изучил основательно.

С любовью и уважением, например, о кошачьей чистоте:

Вот
    кот.
Раз шесть
моет лапкой
на морде шерсть.
Все с уважением
        относятся к коту
за то, что кот
        любит чистоту.
        (“Гуляем”)

Кошачьим именем можно назвать даже любимую женщину.

Мне вспоминается такая шутка Маяковского при подношении подарка:

Милым кисам
Взамен поздравлений и писем!..

Для детей кошка описывается как тип. Когда же Маяковский добирается до собаки, он дает портреты (когда любят, помнят данное лицо, плюс мельчайшие детали окружения) и невольно впадает в лирику. У него появляют-

ся нежные, ласкательные имена, “внимательное отношение к собаке”, словом, Маяковский на время превращается в ребенка. Словарь его приближается к детскому: “щен”, “пончиковый бок”, “злюня” и т.д.

Вслушайтесь в живую сцену со щенком и Петей Буржуйчиковым (“Сказка о Пете толстом ребенке и Симе, который тонкий”)

Петя,
        выйдя на балкончик,
жадно лопал сладкий пончик...
Четверней лохматых ног
шел мохнатенький щенок.
Сел.
        Глаза на Петю вскинул:
        — Дай мне, Петя, половину!
Но у Пети
        грозный вид.
        Отвернуться норовит.
Не упросишь этой злюни.
Щен сидит, глотает слюни.
Невтерпеж
        поднялся —
                скок, —
впился в пончиковый бок.
Петя,
        посинев от злости,
отшвырнул щенка за хвостик.
Нос и четверню колен
об земь в кровь расквасил щен.
Омочив слезами садик
сел щенок на битый задик.
Изо всех щенячьих сил
нищий щен заголосил:
        — Ну, и жизнь —
        не пей, не жуй
        Обижает нас буржуй!

В минуты отдыха Маяковский, шутя и развлекаясь, любил рисовать зверей. Особенно часто и хорошо он рисовал собак. В шутливых записочках это иногда было вместо подписи, обычно — “взамен печати”[7].

У него был в последние годы жизни бульдог — Булька, который описан в очерке Л. Эльберта “Краткие данные” (“Огонек”)[8].

Говоря о своей собаке, даже в повседневности, Маяковский и то впадал в лиризм.

— Какая собака! До чего приятная собака. Самая первая на свете собака!

Булька — французский бульдог, собачья дама — вывела в ласке глаза из орбит. Маяковский смотрит на нее хмуро и нежно и мажет у Бульки мокрый нос.

— Очень интересный бульдог, необычайно интересный бульдог будет булькиным мужем. Забеременеет собака, вне сомнения, забеременеет собачка. Не лезь, Булечка, нельзя меня раздражать. Мужчины стали очень нервные — и т.д.

Отношение к собакам иногда даже сентиментально. Запаршивевшей собаке, очевидно, выгнанной хозяевами и хронически голодной, Маяковский в порыве жалости готов отдать собственную печень для прокорма.

Я зверье еще люблю —
        у вас
        зверинцы
есть?
Пустите к зверю в сторожа.
Я люблю зверье.
        Увидишь собаченку —
Тут у булочной одна —
        Сплошная плешь, —
из себя
и то готов достать печенку.
Мне не жалко, дорогая,
        — ешь!
        (“Про это”)

Даже женщина, любимая Маяковским, неравнодушна к зверям:

Может,
        Может быть,
                когда-нибудь
                        дорожкой зоологических аллей
и она
        — она зверей любила —
        тоже ступит в сад,
улыбаясь,
        вот такая,
        как на карточке в столе.
        (“Про это”)

Вот еще из цикла идиллических и сильно “прособаченных” стихов, может быть, и написанное в письме для любимой. Очень уж оно блокнотистое, поверхностно-жизнерадостное и, конечно, не без иронии.

Краснодар

Солнце жжет Краснодар,
Словно щек краснота.
Красота!
Вымыл все февраль
        и вымел —
не февраль,
        а прачка,
и гуляет
        мостовыми
разная собачка.
Подпрыгивают фоксы
показывают фокусы
Кроме лапок,
        вся, как вакса
низко пузом стелется
волочит
        вразвалку такса,

длинненькое тельце.
Бегут,
Трусят дворняжечки
мохнатенькие ляжечки
Лайка
    лает
    взвивши нос
на прохожих Ванечек.
Пес такой
    уже не пес
это —
    одуванчик.
Легаши,
    сеттера,
мопсики этцетера.
Даже
    если
    пара луж,
в лужах
    сотня солнц юлится.
Это ж
    не собачья глушь,
    а собачкина столица.
    (1926 г.)

Любовь к животным прошла через всю жизнь и через все творчество Маяковского. Иногда он так остро понимал чувства зверя, что представлял себя как бы перевоплотившимся в него. Об этом и пойдет сейчас речь.

II

Звери, показанные Маяковским детям — звери веселые и назидательные: кто чист, кто добр, но все это звери “без психологии”.

Но когда Маяковский *для себя,* интимно говорит о звере, этот зверь становится образом незаслуженно оскор-

бленного существа, с его воем, слезами, бесприютной, пустынной тоской, отчаяньем. Страдания животного понятны Маяковскому, потому что обычно его собственная боль беспредельна, зоологически-примитивна, “зверина”[9].

А тоска моя растет
непонятна и тревожна,
Как слеза на морде
у плачущей собаки.
(Трагедия “Владимир Маяковский”)

В минуты злости, рева, безысходности он реально ощущал себя загнанным зверем. Превращение первое:

Вот так я сделался собакой

Ну, это совершенно невыносимо.
Весь как есть искусан злобой.
Злюсь не так, как могли бы вы:
как собака, лицо луны гололобой
взял бы
и все обвыл.

У Маяковского завывание — не только литературная, стилистическая гипербола, но естественное следствие гипертрофии переживания. Нервы напряжены, взбухает сердце, голос срывается, визжит.

Но самое главное здесь — “завыл на луну”. Это мы уже встречали у него: “луной томлюсь ждущий и голенький”.

Голиаф захныкал! Как это должно быть жутко, и как это к нему не шло!

Надо здесь же заметить: в потрясающем чтении Маяковского всегда была одна “уязвимая пята” — когда он вдруг “пускал слезу”, скулил. Прорывался какой-то неуместный фальцет, как будто бас сфальшивил. Особенно неподходящее занятие это нытье для “агитатора, горлана-главаря”.

Казалось бы — ну, повыл немножко, что тут особенного? Но и щель в корабле как будто мелочь — а в нее может

хлынуть океан, если вовремя не доглядеть. Так и завыванье было *самой опасной* щелью в творчестве Маяковского[10].

Проследим дальше его превращение в неврастеника-пса:

Нервы, должно быть...
Выйду, —
        погуляю.
И на улице не успокоился ни на ком я.
Какая-то прокричала про добрый вечер.
Надо ответить.
Она — знакомая.
Хочу —
чувствую —
        не могу по-человечьи.

Сказать уже нельзя! И растет что-то дикое, первобытное. Прорезаются звериные зубы... Об этом — в жилетку друзьям? Знакомым? Не поймут, засмеют! Об этом можно только извизжаться, по-собачьи провыть.

Что это за безобразие?
Сплю я, что ли?
Ощупал себя:
Такой же, как был,
лицо такое же, к какому привык.
Тронул губу,
а у меня из-под губы —
клык.
Скорее закрыл лицо, как будто сморкаюсь
бросился к дому, шаги удвоив.
Бережно огибаю полицейский пост,
вдруг оглушительное:
— Городовой!
Хвост!
Провел рукой и остолбенел...

этого-то
Всяких клыков почище
Я и не заметил в бешеном скаче:
у меня из-под пиджака
развеерился хвостище
и вьется сзади
большой, собачий.
Что теперь?
Один заорал, толпу растя...
Второму прибавился третий, четвертый,
смяли старушонку.
Она, крестясь, что-то кричала про черта.
И когда, ощетинив в лицо усища-веники,
толпа навалилась
огромная,
злая,
я стал на четвереньки
и залаял:
Гав, гав, гав!
("Все сочиненное В. Маяковским", стр. 48)

Старушка, конечно, кричала про черта, а здесь было слишком человеческое, "от осмотров укутанное" собачьей шкурой, рассказанное как смешливый анекдот.

Но когда идет вопрос о самом "бесчеловечном" из человеческих чувств, об измене любимой, — Маяковский опять возвращается к этому образу.

Собакой забьюсь под нары казарм
Буду
бешеный
вгрызаться в ножища,
пахнущие потом и базаром.
("Облако в штанах")

И безнадежно выть. Такова уж судьба зверя: самое яркое у него — страдание, и оно-то больше всего тревожит

Маяковского. Грубое отношение людей к животным настолько задевает Маяковского, что иной раз обычная рядовая[II] уличная сцена совершенно выводит его из равновесия.

Обывательский смешок над упавшей лошадью разнуздывает в Маяковском бурю "мировой скорби".

И повод для этой скорби гнездится не в небесах, средь облаков, Казбеков или в мрачных неприступных ущельях. Нет, "все это было, было в Одессе" или в любом городе СССР.

Превращение второе.

Хорошее отношение к лошадям

Били копыта.
Пели будто:
— Гриб.
Грабь.
Гроб.
Груб. —
Ветром опита,
льдом обута
улица скользила
Лошадь на круп
грохнулась
и сразу
за зевакой зевака,
штаны пришедшие Кузнецким клёшить
сгрудились.
Смех зазвенел и зазвучал:
— Лошадь упала
Упала лошадь! —
Смеялся Кузнецкий.
Лишь один я
голос свой не вмешивал в вой ему.
Подошел
и вижу
глаза лошадиные…

Улица опрокинулась
течет по-своему...
Подошел и вижу —
за каплищей каплища
слеза по морде катится
пропадая в шерсти.
И какая-то общая
звериная тоска
плеща
вылилась из меня
и расплылась в шелесте.

Но чтобы избавиться от этой страшной “звериной тоски”, оказывается, нужно очень немного (на первый взгляд!). Надо только кусочек нежности, жалости, человеческого сострадания. Какой трюизм! И каким надо быть одиноким и тоскующим, чтоб заговорить, да еще со слезой, о таких примитивных, “дошкольных”, понятных даже лошади, вещах!

“Лошадь, не надо.
Лошадь, слушайте —
чего вы думаете, что вы их плоше?
Деточка.
Все мы немножко лошади,
каждый из нас по-своему лошадь”.
Может быть
— старая —
и не нуждалась в няньке,
может быть, и мысль ей моя
        казалась пошла,
только
лошадь
рванулась,
встала на ноги,
ржанула
и пошла.
Хвостом помахивала.
Рыжий ребенок

Пришла веселая
стала в стойло.
И все ей казалось —
она жеребенок
и стоило жить
и работать стоило.

Какой примитивизм! Вот уж подлинно "телячья" наивность![12]

Насколько Маяковский не любил выспренних небожителей, настолько он нежен к [несовершенным] земножителям. Это не значит, что он "низмен" или что его "рефлексы" симпатического подражания вызывались только чахлой городской фауной. Нет, здесь сознательное снижение: *Земля* заслоняет прокисшее *Небо* ("Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою...")[13]. Чтоб быть ближе к земле, Маяковский сам становится на четвереньки, сам готов превратиться в четвероногого. "Хорошее отношение к лошадям" стало крылатым словом...

Но это так, попутно. Главное в зверях — их безысходная, душу раздирающая, тоска.

В поэме "150.000.000" Маяковский, зная, что этот вопль сильнее человеческого, — обращается опять к зверью, к его предельно выразительному языку.

Звери в своем шествии заслоняют человека — лавина их наплывает на людей, и звериный вопль при катастрофе понятен всему живому.

И все эти
сто пятьдесят миллионов людей,
биллионы рыбин,
триллионы насекомых,
зверей,
домашних животных,
сотни губерний,
со всем, что построилось,
стоит,

живет в них,
все, что может двигаться,
и все, что не движется,
все, что еле двигалось,
пресмыкаясь,
ползая,
плавая,
лавою все это,
лавою!

Невыносим человеческий крик,
но зверий
душу веревкой сворачивал.
        (Я вам переведу звериный рык,
        если вы не знаете языка зверячьего).

Маяковский спец по звериному языку. Звери, оказывается, изголодались вконец и прут к американским пастбищам, все покрывая своим ревом, гиком и гудом:

Го, го,
Го, го, го, го,
Го, го!
Идем, идем!
Сквозь белую гвардию снегов!
        ("150.000.000")

И еще в одной вещи зверий язык — глухой, грозный:

Ночью вскочите.
Я
  звал!
Белым быком возрос над землей:
Муууу!
В ярмо замучена шея-язва
над язвой смерчи мух.
Лосем обернусь, —
в провода
впутаю голову ветвистую,

с налитыми кровью глазами.
Да!
Затравленным зверем над миром выстою.
(“Ко всему” <1916>)

И в самой последней лирической поэме Маяковского — “Про это” — мы встретим целый зверинец, — но какой он трагический.

...проглоченным кроликом в брюхе удава
по кабелю
вижу
слово ползет... (стр. 11)[14]

Тут уже намечается “сдавленное горло” лирической песни. А главное в этой поэме — *третье, самое ноющее, превращение.*

Несчастно-влюбленный поэт рычит:

Вчера человек,
единым махом
Клыками свой размедведил вид я!
Косматый,
шерстью свисает рубаха.
Тоже туда ж!
В телефоны бабахать!?
К своим пошел
в моря ледовитые!

Это уже знакомая нам дорога! Старинные “истоки звериных вер”. Отсюда и начинается его третье и последнее превращение, как назвал это сам Маяковский —

“Размедвеженье”

Медведем,
когда он смертельно сердится
На телефон
грудь
на врага тяну

а сердце
глубже уходит в рогатину!
Течет
ручьище красной меди
рычанье и кровь
лакай, темнота!
Не знаю
плачут ли
нет медведи,
но если плачут
то именно так.
То именно так:
без сочувственной фальши
скулят
заливаясь ущельной длиной
И именно так их медвежий Бальшин
скуленьем разбужен ворчит за стеной.
Вот так медведи именно могут:
Недвижно задравши морду, как те,
повыть,
извыться
и лечь в берлогу
царапая логово в 20 когтей.
(“Про это”)

Последнее убежище Маяковского — это не дом со столовой и с супружеской спальней, а уединенная, пещерообразная звериная берлога. (Здесь жизнь и поэзия Маяковского опять переплетаются!)

Об этом он говорил уже давно. Например, в необычайно напряженной вещи 1915 г. “Себе любимому посвящает эти строки автор”

— Где для меня уготовано логово?

Помню, как это смятенное произведение читала Клавдия Я-он: с необычайной болью, угнетенностью и надры-

вом, переходившим в истошный вопль. Конечно, Маяковский так не читал и нехорошо бы читать так все его вещи, но в данном случае, думаю, эта трактовка была удачна.

В “Себе любимому” дан последний крик надорвавшегося великана, дана предсмертная тоска человека, не желающего примириться не то чтобы с “морковным кофе”[15] или другим суррогатом, но даже и с Петраркой.

Если б был я
маленький
как великий океан
на цыпочки б волн встал.
Приливом ласкался к луне бы.

Его океан нежности не сравним ни с чем в природе!

Но еще больше изнывал и подергивался, дрожал в вопле дальше:

Если б быть мне косноязычным
как Дант
или Петрарка
душу к одной зажечь!
Стихами велеть истлеть ей!

Но томная, тонкая, теплящаяся лирика не для него. Последним, безнадежным взрывом, переходящим в хрип и в стон:

Пройду
        любовищу мою волоча.
В какой ночи
бредовой
недужной
какими Голиафами я зачат
такой большой
и такой ненужный!

Контраст — разительный! И… жалкий![16]

Такие резкие колебания для массивной громады гибельны: они не сгибают ее, а ломают, опрокидывают.

Но назойливая гипертрофия мелких человечьих страстишек и по-иному опасна для крупно построенного человека. Висячий мост выдерживает чудовищные нагрузки. Но вот его всколебал, раскачал неумолимо правильной мелкой дробью шагов марширующей роты неопытный командир, забывший “Строевой устав пехоты”, — и мощная конструкция рушится с грохотом, как сердце поэта■.

А между тем были же выходы. Можно было парализовать эти мелкие, подстегивающие, как хлыст, удары, выбивавшие поэта из его собственного большого ритма. И порой Маяковский находил выходы. Он преодолевал порывы стихийного отчаяния, уныния — и звериный надоедный вой и стон уже не нужны были ему. Все животное слишком примитивно, заунывно, со слякотной слезой. А когда бодр, радостен, энергичен — тогда мало одного “Го-го-го” и “простого как мычание”.

Тогда призыв и приказ:

Эй, стальногрудые!
Крепкие, эй!
Бей, барабан!
Барабан, бей!

Требуется организованность, маршевый шаг, команда и… самое современное оружие:

Пули, погуще!
по оробелым!
в гущу бегущим
Грянь, парабеллум!

Это уже не размедвеживанье, а технизация.
Плачущих лошадей заменяют ревущие поезда.

Наши плавники — пароходы,
Наши крылья — аэроплан.
(“150.000.000”)

■ Вспомним катастрофу с Чугунным мостом через Фонтанку в довоенном Петербурге.

Конец Маяковского

Кто слыхал Маяковского на его выступлениях в последние годы, тот, вероятно, замечал, как с первых же слов доклада или читки Маяковский брал самые сильные ноты, через четверть часа обычно начинал хрипеть и уже надорвавшимся голосом продолжал свой вечер.

> Людям страшно — у меня изо рта
> шевелит ногами непрожеванный крик[I].

Это был физический надрыв, нерасчетливо сильный разбег, быстро расходующий энергию. Но к финишу сил не хватало, и Маяковский срывался. Это не только картина последних выступлений поэта, но и история его жизни.

В юности Маяковский лучше владел собой. Его воля действовала, как мощная и гибкая пружина, голос был эластичен и послушен поэту. Он сам мог любоваться:

> “О-го-го” могу
> зальется высоко, высоко.

“О-го-го” могу
и охоты поэта сокол
голос
мягко сойдет на низы.
(“Человек” <1916–17>)

И в другом месте:

Я сошью себе черные штаны
из бархата голоса моего[2].

Какие спокойные, глубокие и уверенные раскаты! Вся поэзия Маяковского имеет установку на голос. Это поэзия —

агитатора, горлана, главаря[3].

Он вынес ее из засиженных гостиных на трибуну и на площадь.

Естественно, что даже физическое состояние горла Маяковского, постановка голоса и его звучание имели первостепенную важность для поэта — это был тончайший инструмент для проверки каждой его строки.

Он любил, так сказать, примерять свои стихи на слушателях. Чуковский рассказывает, с какой величайшей охотой читал свои стихи Маяковский в 1915 году:

> Буквально не было дня, чтобы он не декламировал их снова и снова — у Репина, у Евреинова, — всюду, где соберется толпа[4].

Можно сказать, что голос Маяковского был лучшим показателем его поэтического здоровья.

Трудно указать в мировой литературе поэта, стиховая техника которого была бы так тесно связана с его голосовым аппаратом, как это было у Маяковского[5]. Грубые, грузные слова, например, несомненно были обусловлены могучим нижним регистром баса Маяковского. Правда,

в его диапазоне были и звенящие верхние ноты. Но именно они часто переходили в фальцет, в визг, ими прорывалась стихия скулящей лирики, всяческого упадка и сомнения в себе.

Полное владение Маяковского своим голосом совпадало с наиболее благотворными периодами его деятельности. Именно в это время он особенно охотно и блестяще выступал перед аудиторией. В эти моменты поэт был убежден, что каждое его слово —

душу новородит
имениннит тело[6].

Ощущение своего полнокровия, полноценности и действенности своей поэтической речи крайне обостряло тягу Маяковского к эстраде, к переполненному и чутко-резонирующему залу, к прямому взаимодействию со своими слушателями-читателями.

Устроитель вечера Маяковского рассказывает:

— Как-то поезд задержал поэта, и он лишь к 12 ночи попал в город, где должен был выступать. Сейчас же помчался в снятый зал. Здесь терпеливо ждали его собравшиеся. Это так обрадовало Маяковского, жажда аудитории была так велика и так очевидна, что он немедленно с необычайным жаром приступил к чтению. Более живой, пламенной и увлекательной читки не приходилось слышать...[7]

Немедленность результатов, общение с жадной аудиторией — давали гордое удовлетворение исключительно живому и непосредственному Маяковскому, реалисту из реалистов.

Маяковский здоровяк, Маяковский восходящий немыслим в маленькой камерной зале. Он предпочитал большие концертные. Маяковский органически ощущал, что “количество переходит в качество”. Однажды в разговоре он прямо заявил, что лучше выступать перед многочисленной сборной публикой, чем перед небольшой куч-

кой ценителей-пенкоснимателей. Еще бы! Это давало поэту ни с чем не сравнимую радость чувствовать себя рупором массы, говорить за нее, быть ее голосом. Без поэта —

улица корчится безъязыкая,
ей нечем петь и разговаривать![8]

Но вот приходит он, и 150 000 000 говорят его губами!

Эта слитность с массой наполняла поэта волей вождя, командарма. Он издавал "приказы по армии искусства", он двигал толпы своими маршами, был запевалой и барабанщиком.

И такой Маяковский был забронирован от неудач. Именно стихи этого Маяковского

двадцать лет в победах пролетали[9].

И нет сомнения, что даже инстинкт самосохранения толкал поэта на площадь, в окна Роста, в редакции боевых массовых газет. Маяковский сам сознавал, что, теряя контакт с армией борцов, со строителями жизни, он становился легкой добычей слякотной лиричности. Втиснутый в тепличную комнатку с канарейками, этот верзила обмякал, вождь терял волю, могучий голос превращался в нечеловечески жалкое скуление беспомощного домашнего ручного пса.

В это время казалось ему, что его преследуют неудачи, что он стареет, жизнь проходит мимо.

Творчество становилось подневольной нудной работой. Врожденная страстность заставляла его гиперболизировать все эти сумеречные настроения.

Я свое, земное не дожил
на земле
        свое не долюбил.
Был я сажень ростом,
а на что мне сажень?
Для таких работ годна и тля

Перышком скрипел я в комнатенку всажен,
вплющился боками в комнатный футляр.
("Про это")

Так становилась неоправданной молодая похвальба поэта:

Хотите — буду от мяса бешеный,
— и, как небо, меняя тона —
хотите, буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а — облако в штанах![10]

"Красивому двадцатидвухлетнему" казалась легко преодолимой, почти игрой, стихия сантиментальных нежностей. Слишком уж увлекала и бодрила огромная цель: в непримиримой борьбе с академизмом и официальщиной создать новое небывалое словесное искусство. Сил было так много, что не пугали ни вековые твердыни врага, ни малочисленность соратников:

...Но нас,
футуристов,
нас всего — быть может — семь[11].

Но столько энергии взяла эта поистине героическая борьба, такого действительно бешеного размаха потребовала она (период "Облака в штанах"), что скоро, как реакция, пришла пониженная сопротивляемость расслабляющему облачному киселю — "женского, мягкого"[12]. Оно оказалось вовсе не пустяком. С огоньком будуарной лампадки шутки были плохи. Уже во "Флейте позвоночника" (1915 год) безысходное любовное томление заставило поэта мрачно размышлять:

Все чаще думаю,
не поставить ли лучше
точку пули в своем конце
Сегодня я

на всякий случай
даю прощальный концерт.

Эта демобилизация бойца поэта, эта предательская мысль об отступлении, о сдаче, с годами повторяется все чаще.

Глазами взвила ввысь стрелу.
Улыбку убери твою.
А сердце рвется к выстрелу,
а горло бредит бритвою.
(“Человек”)

В 1916 г. он презрительно отбрасывает ее:

— Прохожий!
— Это улица Жуковского?
— Она — Маяковского тысячи лет:
он здесь застрелился у двери любимой
Кто?
Я застрелился?
Такое загнут!
(“Человек”)

Но стойкость все падает. В 1923 г. он протестует в совершенно другом, приглушенном тоне:

Я их не порадую выстрелом.
(“Про это”)

Громадная работа поэта, конечно, резко повышала естественную усталость. Наконец, пришла болезнь. Грипп, осложненный воспалением легких, заметно надламывает поэта. Он часто жалуется на боли в горле, рассматривает его в зеркало. Он боится, что ему придется отказаться от публичных выступлений. Врачи запрещают курить, но Маяковский немыслим без папиросы.

Поэт еще пытается продолжать борьбу. Он пишет последнюю боевую вещь и озаглавливает ее совсем как в мо-

лодые годы: “Во весь голос”. Но именно здесь его могучее горло сдает чаще обычного. Вся поэма выглядит как решительная схватка со всем враждебным, что было в самом поэте и его окружении. После немногих наступательных и кусливых строк — неожиданный жалостный срыв. Истеричное откровенничанье:

Но я
        себя
                смирял,
                        становясь
на горло
        собственной песне[13].

За этим признанием, открывающим тыл, — новый ораторский взлет, стихи, полные гордого самоутверждения:

Мой стих
        трудом
                громаду лет прорвет
и явится
        весомо,
                грубо,
                        зримо,
как в наши дни
        вошел водопровод,
сработанный
        еще рабами Рима.

И вдруг поэт становится в заблаговременно посмертную позу:

В курганах книг,
        похоронивших стих,
железки строк случайно обнаруживая,
вы
        с уважением

ощупывайте их,
как старое,
но грозное оружие[14].

Затем, после романтического (в духе “Ночного смотра” Жуковского-Зейдлица)[15] парада “застывших острот”, поэт опять черпает подъем, вспоминая 20-летние победные бои в одном строю с “пролетарием планеты”, когда —

под пулями
от нас буржуи бегали,
как мы
когда-то
бегали от них[16].

С этой высоты поэма вновь срывается в мрачные похоронные пропасти, где и “мертвый стих”, и “безутешная вдова”, и замшелые осклизлые мраморы и бронза надгробий.

Дальше образ строящегося социализма еще раз на мгновение вырывает поэта из этих гибельных темнот. Но голос снова подводит: язык шершав, в горле першит, в нем застревают остатки старого “непрожеванного крика”. Сознание последней катастрофы, как всегда, заставляет Маяковского ощутить себя зверем. Но это уже не реальные несчастные собака, лошадь или медведь прежних лет, а подобие

чудовищ
ископаемо-косматых[17].

К “образу звериному” Маяковский прибегает в худшие свои минуты, когда уже “нельзя по-человечьи”. И действительно, вслед за бредовым чудовищем — провал, маячит “дней остаток”, поэт открыто и прямо говорит о близкой личной гибели, его единственная забота — свежевымытая сорочка (зам-саван, предусмотрительно заготовляемый поэтом?)[18].

Энергичной самоутверждающей концовкой поэт как будто торжествует над могильными веяниями, формально преодолевает слабость голоса. Перед нами как будто прежний грозный Маяковский. Но в этой страстной и жестокой борьбе с самим собою силы его были надломлены. Новый, может быть даже ничтожный, комочек слякоти легко свалит великана...

Так в своих произведениях этот горлан всегда брал предельную ноту.

И все же пусть не подумает читатель, что я говорю о “роковой неизбежности” трагического конца человека-Маяковского.

Сил у этого надрывавшегося расхитителя энергии было еще много, и все хорошо знавшие поэта лично приняли его конец как тяжелую случайность, как “несчастный случай на производстве”[19].

Маяковский и Пастернак

Общая характеристика Б. Пастернака как поэта и прозаика не входит в мою задачу. Но я хочу коснуться одной части творчества Пастернака — его “исторических воспоминаний” о Маяковском как о поэте и человеке.

Это весьма любопытная сторона и, как мне кажется, самая “откровенная”.

В “Охранной грамоте” Пастернак вспоминает эпоху раннего футуризма (1913–14 гг.), именуя это течение “новаторством”:

> Новички объединялись в группы. Группы разделялись на эпигонские и новаторские. Эпигоны представляли влечение без огня и дара. Новаторы — ничем, кроме выхолощенной ненависти, не движимую воинственность. Это были слова и движения крупного разговора, подслушанные обезьяной и разнесенные куда придется по частям, в разрозненной дословности без догадки о смысле, одушевляющем эту бурю[1].

Своеобразное определение новаторства! И право же, оно подстать лишь “перепуганному дачнику”![2]

Но это определение — не случайно. Дальше оно развивается, растет и вширь и... вглубь.

> Между тем в воздухе уже висела судьба гадательного избранника. Почти можно было сказать, кем он будет, но нельзя было еще сказать, кто будет им. По внешности десятки молодых людей были одинаково беспокойны, одинаково думали, одинаково притязали на оригинальность. Как движение новаторство отличалось видимым единодушием. Но, как в движениях всех времен, это было единодушие лотерейных билетов, роем взвихренных розыгрышной мешалкой. Судьбой движения было остаться навеки движением, т.е. любопытным случаем механического перемещения шансов, с того часа, как какая-нибудь из бумажек, выйдя из лотерейного колеса, вспыхнула бы у выхода пожаром выигрыша, победы, лица и именного значения. Движение называлось футуризмом.
> Победителем и оправданием тиража был Маяковский.[3]

Итак, все движение — бессмысленная случайность. Лотерея! Взмах слепого колеса — и в мир выскакивает гений! Творческие качества Маяковского, его мастерство — все это ерунда! Остается лишь удачливость, “фарт”.

Отсюда естественно вытекает и дальнейшее рассуждение Пастернака: если есть “герой” (хотя бы и выскочивший, как номер) — то обязательна и “толпа”.

Таковой оказываются все прочие “новаторы”, все остальные поэты, входившие в эту творческую группировку.

> Человек почти животной тяги к правде, он окружал себя мелкими привередниками, людьми фиктивных репутаций и ложных, неоправданных притязаний. Или, чтобы назвать главное. Он до конца все что-то находил в ветеранах движения, им самим давно и навсегда упраздненного.[4]

Крепко закручено! Наповал трех зайцев! И Маяковский возвеличен. И все его товарищи обруганы. И “самое главное” — вся группа уничтожена в лоск. И все одним махом!

Но интересно, о ком же тут говорит Пастернак? Кого он подразумевает? Кто эти “фиктивные” люди?

Неужели Хлебников?! Но ведь “Охранная грамота” писалась не в те доисторические времена, когда Велимира принято было обзывать кривлякой и сумасшедшим[5].

Четыре ныне вышедших полновесных тома Хлебникова — достаточно убедительный аргумент, хотя бы и для людей, “охраняющих” себя от всякой “убежденности”.

Впрочем, может быть, Пастернак имел в виду Асеева, Бурлюка или Вас. Каменского?

Но ведь и их репутации, каковы бы они ни были, отнюдь не фиктивны.

Пастернаку просто очень хотелось (тогда еще!) рассорить Маяковского с группой его литтоварищей[6]. Об этом прямо сказано на следующих “охранных” страницах:

> Я заговорил о футуризме и сказал, как чудно было бы, если бы он [Маяковский] теперь все это гласно послал к чертям. Смеясь, он почти со мной соглашался[7].

Очевидно, в этом случае Маяковский был значительно деликатнее Пастернака. На самом же деле, в эти годы Маяковский отнюдь не собирался “посылать к чертям” футуризм.

Наоборот, в 1918 г. была образована “Федерация футуристов”, выпустившая “Газету футуристов”, а в ней — свой манифест. В этой федерации и газете основными участниками были Маяковский, Бурлюк и В. Каменский[8]. Футуристы приняли Октябрь уже в то время, когда большинство писателей еще только собиралось начинать думать: с кем им быть? В своей газете футуристы одни из первых выкинули лозунг: “За пролетарское искусство”.

Как подлинные новаторы, они не допускали возврата прошлого. Они стремились укрепить завоевания советской власти, они сразу пошли с ней “в ногу”. Отсюда статья “К оружию” (см. ту же газету).

Подобные же идеи футуристы развивали в своей газете “Искусство Коммуны” (1918–19 гг.)[9].

В 1922 г. была организована “Московская ассоциация футуристов” и, наконец, в 1923 г. — Леф, который вовсе не отрекался от футуризма, а во всем его заново отточенном вооружении двинулся в новые области литтворчества.

“Футуризм стал левым фронтом искусства... Мы дали первые вещи искусства Октябрьской эпохи” (см. декларацию Лефа в № 1).[10]

Но самое занятное то, что Пастернак, не найдя в те годы “согруппствующих”, несколько неожиданно оказался в Лефе и благополучно сотрудничал там в течение нескольких лет.

Когда Пастернака клевало воронье из “Красной нови” тех нэповских дней, лефовцы изо всех сил защищали его (см. статьи Асеева и Маяковского)[11]. С 1919 г. футуристы проталкивали в ГИЗ книгу Пастернака, а Леф продолжал это дело в 1923 г.[12]

И в лефовский именно период Пастернак пишет “905 год” — свою первую соцпоэму.

Но, очевидно, благодаря своей крайней рассеянности, Пастернак все это уже основательно позабыл.

А жаль!

Позабыл, вероятно, Пастернак и самого Маяковского, его характер и лицо. Иначе чем же объяснить следующее:

> <...> Пружиной его [Маяковского] беззастенчивости была дикая застенчивость, а под его притворной волей крылось феноменально-мнительное и склонное к беспричинной угрюмости безволие[13].

В этой характеристике Маяковский как бы поставлен вверх ногами. По Пастернаку — Маяковский прямо какая-то безвольная, застенчивая, мнительная институтка![14]

Действительно, бывали и у Маяковского моменты “слабости”. И он подчас незадачливо влюблялся, надрывил и грустил, но чаще всего это было просто-напросто следствием чертовского творческого переутомления. Потому что Маяковский работал действительно без отдыха, зверски, как “леф”.

Вот его собственный рассказ о днях и ночах во времена “Росты”:

> Придя домой, рисовал опять, а в случае особой срочности клал под голову, ложась спать, полено вместо подушки с тем расчетом, что на полене особенно не заспишься и... вскочишь работать снова.
>
> *(“Грозный смех”)*[15]

Что-то на кисейную смолянку не похоже!

Или возьмем свидетельство человека “со стороны”. Вяч. Полонский, например, в своей книге “О Маяковском” так говорит о резко-волевом облике бунтаря-поэта:

> И надо было обладать незаурядной душевной силой, фанатизмом упорства, необычайной верой в себя, чтобы, проходя сквозь строй издевательства, не сдать позиций, как то делали другие...
>
> Всегда всего ему было мало[16].

Но Пастернак, бывший участник Лефа[17], не видит водительской роли и труда Маяковского, а особенно — работ последних лет.

Пастернак скидывает таким образом со счетов всю газетную и агитационную деятельность Маяковского. А именно она-то ведь и была новой, общедоступной и одновременно — высококвалифицированной работой (см. агитки изд. “Красной нови”, плакаты и окна “Роста” в книге “Грозный смех” и др.).

Пастернак механически заносит в пассив также поэмы “Про это”, “Хорошо”, “Ленин” и помнит только “Во весь голос” — предсмертный крик Маяковского.

Все это можно объяснить тем, что, по мнению самого Пастернака, пятилетка — помеха поэзии:

И разве я не мерюсь пятилеткой,
Не падаю, не подымаюсь с ней?
Но как мне быть с моей грудною клеткой
И с тем, что всякой косности косней?
Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

(“Поверх барьеров”, 2-е изд. ГИХЛ, 1931 г.)[18]

А раз так — то Пастернак и не может понять поэтов, работающих и работавших на пятилетку, на коммунизм.

Впрочем, может быть, Пастернака увела в сторону от изображения подлинных фактов та образная и капризная манера, в которой написана “Охранная грамота”[19].

Или это следствие своеобразной слабости поэтической памяти?

А что память Пастернаку изменяет, можно подтвердить его занятными описками. В своем стихотворении “Смерть поэта” (в книге “Второе рождение”) Пастернак пишет:

Спал... красивый двадцатидвухлетний,
Как предсказал твой тетраптих[20].

А ведь у Маяковского:

Иду красивый двадцатидвухлетний...[21]

Смешать жизнерадостно идущего с лежащим в гробу покойником не трудно, если дело представляется таким образом: “Хоть ты умер на 15 лет позже, но для меня ты “кончился” 22-х лет — т.е. в эпоху “Облака в штанах”.

И далее Пастернак утверждает, что подлинная энергия и активность Маяковского были именно в его выстреле,

...подобном Этне
В предгорье трусов и трусих,[22] —

т.е., осуждая в Маяковском его лучшее, Пастернак защищает и превозносит худшее, и минутную слабость, провал — возводит в завершительный удар, благодаря которому Маяковский "одним прыжком достиг разряда преданий молодых" — попал в легенду (в славу?). Неужели слава, по мнению Пастернака, пришла к Маяковскому лишь после нежданной-негаданной смерти, которой он и останется в памяти масс? А работы? А "Все, сочиненное Маяковским"? А "сто томов партийных книжек"?

Явившись в Це Ка Ка
 идущих светлых лет,
над бандой поэтических рвачей и выжиг,
я подыму,
 как большевистский партбилет,
все сто томов
 моих
 партийных книжек.
("Во весь голос")

А все эти факты ни в каких охранных грамотах не нуждаются, и Маяковский не заботился о таких защитных удостоверениях.

В другом положении находятся современные поэты из числа тех, кого "телегою проекта переехал новый человек"[23].

Известно, как сложилось это тяжелое представление у ряда писателей.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. устранило тормозы, мешавшие росту советской литературы[24].

Деятельность того же Пастернака за последнее время, его творческая поездка на Урал — показатели перелома в его настроениях[25]. И важно то, что это перелом в сторону Маяковского — активного борца и участника социа-

листического строительства, именно того Маяковского, который с таким трудом до сих пор воспринимался Пастернаком.

Знаменательно, что уже во “Втором рождении” (“Федерация” 1932 г.) Пастернак не раз заявляет о своем желании включиться в общую работу.

...Услышу и вложу в слова,
Как ты ползешь и как дымишься,
Встаешь и строишься, Москва...
...Ты рядом, даль социализма.
...Где голос, посланный вдогонку
Необоримой новизне,
Весельем моего ребенка
Из будущего вторит мне[26].

Таким образом, нельзя сомневаться, что отмеченные нами невольные промахи и оговорки “Охранной грамоты” — сейчас уже пройденный момент, становятся памятником прошлого, естественным следствием разницы темпов перестройки двух крупнейших поэтов-современников.

Перед творчеством Б. Пастернака теперь развернут путь в единое русло советской революционной поэзии, где он, надеемся, будет достойным сотоварищем Маяковского — этого могучего бунтаря и вожака.

Неизданные документы

С рукописями В. Хлебникова всегда происходило что-то странное. Они, например, исчезали самым неожиданным и обидным образом. Когда печатался сборник "Рыкающий Парнас", то рукопись большой поэмы Хлебникова — два печатных листа — была утеряна в типографии, между тем у остальных авторов сборника не пропало ни строчки. Хлебников все же не растерялся: он засел за работу и в одну ночь восстановил всю поэму по памяти! Большинство же рукописей Велимир терял сам. Для борьбы с этой стихией утрат Бурлюк решил попросту припрятывать рукописи Хлебникова, чтобы потом, по мере надобности и часто уже в отсутствие автора, печатать их. Ясно, что это могло повести "к некоторым недоразумениям". Одно из них вызвало даже следующее до сих пор не опубликованное письмо Хлебникова (1914 г.):

Открытое письмо

В сборниках: — “I том стихотворений В. Хлебникова”, “Затычка” и “Журнал русских футуристов” Давид и Николай Бурлюки продолжают печатать подписанные моим именем вещи никуда не годные, и вдобавок тщательно перевирая их. Завладев путем хитрости старым бумажным хламом, предназначавшимся отнюдь не для печати — Бурлюки выдают его за творчество, моего разрешения не спрашивая. Почерк не дает права подписи. На тот случай, если издатели и впредь будут вольно обращаться с моей подписью, я напоминаю им о скамье подсудимых, — так как защиту моих прав я передал моему доверенному и на основании вышесказанного требую — первое: уничтожить страницу из сборника “Затычка”, содержащую мое стихотворение “Бесконечность”. Второе — не печатать ничего без моего разрешения — принадлежащего моему творческому я, тем самым налагаю запрещение на выход 1-го тома моих стихотворений, как мною не разрешенного.

Виктор Владимирович Хлебников

1914 г. февраль 1

Овладение “путем хитрости”...

Вся хитрость заключалась в том, что я с Давидом Бурлюком, забравшись в комнату В. Хлебникова в его отсутствие, набили рукописями целую наволочку и унесли ее. Из этих рукописей получились лучшие книги Хлебникова: — “Творения т. 1”, “Пощечина общественному вкусу”, “Дохлая луна”, “Затычка” и др. Письмо-протест Хлебников передал мне для обнародования, но я этого не сделал. В настоящее время печатание этого письма, думаю, никому вреда не принесет, а для историка литературы оно чрезвычайно интересно.

Об одном жалею: что своевременно не было унесено большего количества рукописей Велимира, так как сам он

постоянно терял их, и таким образом эти вещи пропадали для будетлянства. (Так, например, исчез большой его роман в прозе, несколько поэм, бесконечное количество мелких стихов и проч., и проч.)

С ведома же Хлебникова были изданы мною первые его два сборника: “Ряв” и “Изборник” (изд. ЕУЫ 1913–14 гг.).

P.S. В вышедшем в 1931 г. III томе собрания сочинений Хлебникова помещено стихотворение “Крученых”, где имеются такие строчки:

Юркий издатель позорящих писем,
небритый, небрежный, коварный...
(стр. 292)

Очевидно, Хлебников имел в виду это самое *не опубликованное* мною письмо-протест.

Письмо Е. Гуро к А. Крученых■.

Спасибо за письмо.

Зовут меня Елена Генриховна, а часто меня товарищи зовут просто Гуро — зовите как вам нравится. Меня очень обрадовало Ваше предложение рисовать! Сумею ли я только? Во всяком случае обещайте, что будете без стеснения забраковывать все, что не подойдет.

Этой книжки у меня как раз нету, но я постараюсь достать, прочесть ее, боюсь одного, если очень потребуется старинная стильность, я не знаток стилей, и у меня нет той специфической способности их воскрешать, какая бывает у иных врожденно. Но чрез чувство опять что-то бывает возможно. Мне стыдно посылать Вам “Шарманку”. Это первая ступень хотя искреннего, но связанного исканием техники и формы творчества и, пожалуй, исканием не на тех путях. Недовольство этой формой бросило меня

■ Речь идет о моей книге “Старинная любовь” и о рисунках для второго издания ее. — *А.К.*

<к> теперешнему отрицанию формы, но здесь я страдаю от недостатка схемы, от недостатка того лаконизма *“подразумевания”,* кот<орый> заставляет разгадывать книгу, спрашивать у нее новую, полуявленную возможность. То, что в новых исканиях так прекрасно, у Вас, напр., в пространствах меж штрихами готова выглянуть та суть, для которой еще вовсе нет названия на языке людей, та суть, которой соответствуют Ваши новые слова. То, что они вызывают в душе, не навязывая сейчас же узкого значения, — ведь так?

Е.Г. Гуро

Типовая афиша выступлений будетлян в 1914–15 гг.

ГОРОДСКОЙ 2-й ТЕАТР
Вторник 28 января Поэзо-концерт
Единственная гастроль Московских
ФУТУРИСТОВ

Василий КАМЕНСКИЙ
Владимир МАЯКОВСКИЙ
Давид БУРЛЮК

Программа:

1. Василий Каменский — Смехачам *наш ответ:* 1) Что такое разные Чуковские, Брюсовы, Измайловы? 2) Умышленная клевета на футуристов — критиков литературного хвоста. 3) Невежественное толкование газет о наших выступлениях. 4) Отсюда — предубежденное отношение большинства публики к исканиям футуристов. 5) Причины непонимания задач искусства. 6) Слово утешения к тем, кто свистит нам — возвестникам будущего. 7) Наше достижение в творчестве. 8) Напрасные обвинения в скандалах — мы только поэты.

2. Давид Бурлюк — КУБИЗМ и ФУТУРИЗМ. 1) Причина непонимания зрителем современной живописи. Критика. 2) Что такое (искусство) живопись? 3) Европа. Краткий обзор живописи XIX в. Ложноклассицизм. Барбизонцы. Курбе. 4) Россия. Образцы. Брюллов, Репин, Врубель. 5) Импрессионизм. 6) Ван-Гог, Сезанн, Монтичелли. 7) Линия. Поверхность в красках. 8) Понятие о "фактуре". 9) Кубизм как учение о поверхности. 10) Рондизм. (Искусство последних дней). Футуристы. 11) "Бубновый Валет", "Союз молодежи", "Ослиный хвост".

3. Владимир МАЯКОВСКИЙ — ДОСТИЖЕНИЯ ФУТУРИЗМА. 1) Квазимодо. Критика. Вульгарность. 2) Мы — в микроскопах науки. 3) Взаимоотношение сил жизни. 4) Город-дирижер. 5) Группировка художественных сект. 6) Задача завтрашнего дня. 7) Достижения футуризма сегодня. 8) Русские футуристы: Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, Игорь Северянин, Хлебников, Василий Каменский, Крученых, Лившиц. 9) Различия в достижениях, позволяющие говорить о силе каждого. 10) Идея футуризма как ценный вклад в идущую историю человечества.

ВСЕ ВМЕСТЕ СВОИ СТИХИ
Начало в 8 1/2 час. вечера.
Только одна гастроль. Киев 1914 г.

Футуристы в Казани 20 февраля — та же афиша, разница лишь в тезисах Василия Каменского. В Одессе к первой афише прибавлено вступительное слово Петра Пильского.

В Тифлисе и мн. др. городах киевская афиша без значительных изменений, кроме даты и места.

■ ■ ■

В беседе со мной артист И.П. Чувелев рассказал:

— Пьеска В. Маяковского "А что если? (первомайские грезы в буржуазном кресле)" была поставлена зимой 1920

года под режиссерством Н. Форегера в “Студии Сатиры”, руководимой А.П. Зоновым и помещавшейся в Настасьинском пер. (бывший театр Комиссаржевской). Ставилась пьеса отдельным номером среди концертной программы, шла в течение по крайней мере месяца. Написана Маяковским специально для “Студии Сатиры”.

Декорации и костюмы делал Иван Малютин, исполнители — студийцы. Тогдашним “Зав. лит. частью” и секретарем студии был Павел Александрович Марков (нынешний Зав. лит. частью Московск. Худож. театра).

■ ■ ■

В разговоре со мной Дм. Петровский сообщил:

— В декабре 1930 г. в здании Союза Советских Писателей состоялся вечер памяти Маяковского. Выступали Каменский, Шкловский и Дм. Петровский (совместно с Яхонтовым, иллюстрировавшим доклад чтением стихов Маяковского). Доклад Петровского назывался “Происхождение трагедии”. Петровский прочел “Две плоскости взгляда на Маяковского. Раздел 1-й — Гамлет и раздел 2-й — Аянт Биченосец”. Петровский выступил с дуэльными пистолетами и наводил их на Авербаха, сидевшего в первом ряду. Конечно, лектору пришлось потом со многими “объясняться”.

А. Крученых

1938 г.

■ ■ ■

Летом 1912 г. я, по предложению Маяковского (“вдвоем будет дешевле”), снял с ним комнату на даче в Петровско-Разумовском, проезд Соломенной сторожки, дача Осипова № 7. Мы жили на мансарде. Маяковский при въезде нашем сказал: — Вы живите в комнате, а я на балконе. Тут же буду и девушек принимать. Через дорогу напротив

снимали дачу летчик Г. Кузьмин и музыкант С. Долинский, издавшие в конце 1912 г. “Пощечину”. К ним Маяковский часто захаживал и играл с ними в преферанс.

■ ■ ■

ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ БИЛЕТ №
Студком Рабфака ВХУТЕМАС приглашает Вас
на вечер, устраиваемый в четверг 29-го декабря 1921 г.
в помещении Вхутемас
(Рождественка, 11).
Студком Рабфака.

Это был единственный вечер, когда одновременно выступали Маяковский, Хлебников, В. Каменский и я. На эстраде вместо декорации висел огромный плакатный портрет Маяковского, сделанный вхутемасовцами. Аудитория принимала всех выступавших как любимых поэтов, восторженно. Даже Хлебникова слушали очень внимательно, и поэтому тихий голос Велимира звучал очень выразительно, так что присутствовавший в зале в первом ряду В. Татлин сказал Хлебникову: “Вы лучший чтец своих произведений!” И он был прав.

Книги будетлян

Несколько замечаний

Составитель прилагаемого списка книг русских футуристов ни в коей мере не претендует на научную строгость библиографического канона. В частности, здесь нет ряда немаловажных для библиографии указаний, например: тиража, количества страниц и т.д. Нарушена и общая нумерация изданий.

Равным образом автор оставил в стороне такие крупные отделы, как живопись, графика, музыка и критическая литература о футуризме. За небольшим исключением не вошли также в список характерные листовки и плакаты, обильные среди футуристических изданий первых лет революции.

По техническим условиям список ограничен лишь перечнем основной художественной литературы так называемого “кубофутуризма” и его последующей формации — Лефа. Для большинства авторов этот перечень доведен до октября 1932 г.

Составитель полагает, однако, что настоящая *предварительная* сводка имеет несомненную ценность как первый опыт библиографии русского футуризма. Строго научная и исчерпывающая ее разработка — дело, может быть, недалекого, но во всяком случае — будущего.

Брик, Осип

1. *Барин, поп и кулак*. Народные сказки. М. ГИЗ. 1920.
2. *Непопутчица* (пьеса). Обл. А. Лавинского. М. ГИЗ. 1923.
3. *Эстрада перед столиками*. М. Кинопечать.
4. Совместно с Маяковским: *Радио-Октябрь* (револ. гротеск в 3-х картинах). М. Моск. театр, изд. 1927.

Бурлюк, Давид

1. *Галдящие "бенуа" и новое русское национальное искусство.* (Разговор Бурлюка, Бенуа и Репина об искусстве.) С приложением статьи Н.Д. Б(урлюка) "О пародии и о подражании". СПб. Союз молодежи. 1913.
2. *Лысеющий хвост.* 2-е изд. Сибирь. Курган [Изд. автора]. 1918 <1919>.
3. *Биография и стихи. Д. Бурлюк пожимает руку Вульворт Бильдингу*. К 25-летию литературной деятельности. Изд. автора. Нью-Йорк. 1924.
4. *Маруся-сан. Стихи.* С рис. Д. Бурлюка и др. Нью-Йорк. Шаг. 1925.
5. *Восхождение на Фудзи-сан.* 16 иллюстраций автора. Нью-Йорк. Изд. М.Н. Бурлюк. 1926.
6. *Радио-манифест.* (Английский текст.) С 5 иллюстрациями. Нью-Йорк. [Изд. автора.] 1926.
7. *Радио-манифест № 2.* (Английский текст.) С 7 иллюстрациями. Нью-Йорк. 1927.
8. *Ошима.* Проза. 17 иллюстраций. Нью-Йорк. Изд. М.Н. Бурлюк. 1927.
9. *По Тихому океану.* Проза. 14 иллюстраций. Нью-Йорк. Изд. М.Н. Бурлюк. 1927.
10. *Морская повесть.* Нью-Йорк. Изд. М.Н. Бурлюк. 1927.

11. *Русискусство Америке.* Собрал Д. Бурлюк. (Русские и английские тексты.) Изд. М.Н. Бурлюка. Предисловие д-ра Кр. Брингтона. 42 репродукции с картин русских художников. Нью-Йорк. 1928.
12. *Десятый Октябрь. Поэма и статья.* С 2 илл. Нью-Йорк. Изд. М.Н. Бурлюк. 1928.
13. *Новеллы.* 3 рисунка автора. Нью-Йорк. Изд. М.Н. Бурлюк. 1929.
14. *Толстой и Горький.* Поэмы. 2 рисунка автора. Нью-Йорк. Изд. М.Н. Бурлюк. 1929.
15. *Рерих.* (14 репродукций и портрет работы Бурлюка.) Монография с репродукциями картин Н.К. Рериха. Нью-Йорк. Изд. [М.Н. Бурлюк.] 1929.
16. *Энтеллехизм.* Театр, критика, стихи, картины (1907–30). К 20-летию футуризма. 1909–1930. Нью-Йорк. Изд. М.Н. Бурлюк. 1930.
17. *1/2 века.* (Половина века.) (Издано к 50-летию со дня рождения.) 1882–1932. Нью-Йорк. Изд. М.Н. Бурлюк. 1932.

Гуро, Елена

1. *Осенний сон.* Пьеса в 4-х картинах. СПб. Журавль. 1912.
2. *Шарманка. Рассказы.* СПб. <Журавль>. 1909.
3. *Шарманка. Рассказы.* Изд. 2-е. СПб. 1914 <на нераспроданном тираже 1909 г. была изменена обложка>.
4. *Небесные верблюжата.* СПб. Журавль. 1914.

Зданевич, Илья

1. *Янко Круль Албанский*. Тифлис. 41°. 1918.
2. *Остраф Пасхи.* Тифлис. 41°. 1919.
3. *Зга <якабы>*. Тифлис. 41°. 1919 <1920>.
4. *лидантЮ фАрам.* <Париж.> 41°. 1923.
5. *Асел напракат.* Тифлис. 41°. 1919.

Каменский, Василий

1. *Землянка.* Обл. Б. Титова. СПб. Общественная Польза. 1911.
2. *Танго с коровами.* Железобетонные поэмы. Рис. Влад. и Давида Бурлюков. М. Изд. Д.Д. Бурлюка. 1914.

3. *Нагой среди одетых.* При участии А. Кравцова. 1914 <в рукописи исправлено на 1915>.
4. *Стенька Разин.* Роман. С рис. автора, А. Лентулова, В. и Д. Бурлюков, Г. Золотухина, Н. Гущина и Н. Кульбина. М. К(итоврас). 1916.
5. *Девушки босиком.* Стихи. С портретом автора. Тифлис. Изд. автора. 1917 (1916).
6. *Книга о Евреинове.* Пг. Современное искусство Н.И. Бутковской. 1917.
7. *1918.* При участии А. Крученых. Рис. К. Зданевича. Тифлис. 1917.
8. *Его — моя биография великого футуриста.* Книга искусства вольной творческой молодости. 7 дней предисловия. 3 портрета. М. Китоврас. 1918.
9. *Звучаль веснеянки.* Стихи. М. Китоврас. 1918.
10. *Сердце народное — Стенька Разин*. Поэма. М. 1918.
11. *Стенька Разин.* Коллективное представление в 9 картинах. М. Изд. Театр. Отд. Наркомпроса. 1919.
12. *Цувамма.* Поэма. Тифлис. Куранты. 1920.
13. *Мой журнал № 1.* Обл. раб. П. Кузнецова и Е. Бебутовой. М. Февраль. 1922.
14. *Стенька Разин.* Пьеса в 9 картинах. Обл. раб. А. Страхова. Харьков. ГИЗ Украины. 1923. (Всего имеется 12 разных изданий этой пьесы, которые здесь не перечисляются.)
15. *27 приключений Хорта Джойс.* Роман. Обл. работы П. Алякринского. М. Макиз. 1924.
16. *Сборник пьес (Емельян Пугачев, Стенька Разин)*. М. Моск. театр. изд. 1925.
17. *Козий загон.* Пьеса в 3-х действиях. Л. Долой неграмотность. 1926.
18. *Селькор.* Пьеса в 3-х действиях. Л. Долой неграмотность. 1927.
19. *И это есть.* Автобиография. Поэмы. Стихи. Тифлис. Закнига. 1927.
20. *Пушкин и Дантес.* Роман. Обл. раб. Евг. Белухи. Тифлис. Закнига. 1928.
21. *Степан Разин.* Привольный роман. М. ЗИФ. 1928.

22. *Степан Разин.* Поэма. Обл. раб. Евг. Белухи. Тифлис. Заккнига. 1929.
23. *Лето на Каменке.* Записки охотника. Тифлис. Заккнига. 1929.
24. *Путь энтузиаста.* С портретом автора раб. Вл. Маяковского. М. Федерация. 1931.
25. *Емельян Пугачев.* Поэма. С портретом автора и гравюрами на дереве Н.П. Дмитревского. М. Молодая Гвардия. 1931.
26. *Юность Маяковского.* Тифлис. Заккнига. 1931.
27. *Сарынь на кичку.* Стихи избранные. М. Федерация. 1932.
28. *Емельян Пугачев.* Поэма с рис. Б. Титова. М. Федерация. 1932.
29. *Стихи о Закавказье.* Тифлис. Заккнига. 1932.

Кроме того, имеются следующие пьесы В. Каменского:
1) “Здесь славят разум” (Возрождение. 1924); 2) “Любовь наездницы” (1926 г.); 3) “Наездница Айно” (до 1928 г.); 4) “Женитьба совработника”; 5) “Пушкин и Дантес” (Геоизд. 1928); 6) “Гений случая”.
Имеется еще роман в стихах “Ставка — на бессмертие” в альманахах “Возрождение”, вып. I и II, 1924.

Кирсанов, Семен

1. *Прицел.* Рассказы в рифму. М.–Л. ГИЗ. 1926.
2. *Опыты.* Книга стихов предварительная. 1925–26. М.–Л. ГИЗ. 1927.
3. *Картинки зимние.* Рис. В. Гвайта. М. Молодая Гвардия. (Детская.) [1927.]
4. *Моя именинная.* Поэма. М. ЗИФ. 1928.
5. *Разговор с Д. Фурмановым.* Тифлис. Заккнига. 1928.
6. *Слово предоставляется Кирсанову.* Оформление С. Телингатера. М. ГИЗ. 1930.
7. *Последний современник*. М. Федерация. 1930.
8. *Строки стройки.* Стихи. М. ЗИФ. 1930.
9. *Встретим третий.* Рис. А. Дейнеки. М. ГИЗ. 1930.
10. *Ударный квартал.* Стихи. М. Молодая гвардия. 1931.
11. *Пятилетка.* Поэма. М. ГИХЛ. 1931.

12. *Перед поэмой.* Стихотворения. М. Молодая Гвардия. 1931.
13. *Стихи.* М. Библ. "Огонек". № 598. 1931.
14. *Стихи в строю.* М. Молодая Гвардия. 1932.
15. *Пятилетка.* Поэма. Изд. 2-е. М. ГИЗ. 1932.
16. *Революционная поэзия Польши.* Ред. С. Кирсанова. Перевод С. Кирсанова и др. М. Московский рабочий. 1929.
17. Луи Арагон. *Красный фронт.* Перевод С. Кирсанова. ГИХЛ. 1931.

Крученых, Алексей

1. *Весь Херсон в карикатурах.* Вып. 1. Херсон. 1910. Литография.
2. *Весь Херсон в карикатурах.* Вып. 2. Херсон. 1910. Литография.
3. *Старинная любовь.* Рис. М. Ларионова. М. Литограф. изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. 1912.
4. В сотрудн. с В. Хлебниковым: Поэма *Игра в аду.* Рис. Н. Гончаровой. М. Литограф. изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. 1912.
5. В сотрудн. с В. Хлебниковым: Сборник *Мирсконца.* Рисунки М. Ларионова, Н. Гончаровой, Н. Роговина, В. Татлина. М. Литограф. изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. 1912.
6. *Помада.* Рис. М. Ларионова. М. Литограф. изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. 1913.
7. *Полуживой.* Рис. М. Ларионова. М. Литограф. изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. 1913.
8. *Пустынники.* Поэма. Рис. Н. Гончаровой. М. Литограф. изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. 1913.
9. В сотрудн. с Н. Кульбиным: *Декларация слова как такового.* Листовка. СПб. 1913.
10. В сотрудн. с В. Хлебниковым: *Слово как таковое.* Рис. К. Малевича. М. ЕУЫ. 1913.
11. *Возропщем.* Рис. О. Розановой и К. Малевича. СПб. ЕУЫ. 1913.
12. *Чорт и речетворцы.* Обл. О. Розановой. СПб. ЕУЫ. 1913.

13. В сотрудн. с В. Хлебниковым: *Бух лесиный.* Рис. О. Розановой и Н. Кульбина. СПб. ЕУЫ. 1913.
14. *Утиное гнездышко дурных слов.* Рис. О. Розановой. СПб. ЕУЫ. 1913.
15. *Взорваль.* Рис. О. Розановой, Н. Гончаровой, К. Малевича, Н. Кульбина. СПб. Литограф. изд. ЕУЫ. 1913.
16. При участии Зины В.: *Поросята.* СПб. ЕУЫ. 1913.
17. *Победа над солнцем.* Опера. Музыка М. Матюшина. СПб. ЕУЫ. 1913.
18. *Стихи В. Маяковского.* Выпыт. Рис. О. Розановой. Обл. Д. Бурлюка. СПб. ЕУЫ. 1914.
19. *Собственные рассказы и рисунки детей.* Собрал А. Крученых. [СПб. ЕУЫ.] 1914.
20. В сотрудн. с В. Хлебниковым: *Тэ-ли-лэ.* Цветное самописьмо О. Розановой и Н. Кульбина. СПб. ЕУЫ. 1914.
21. В сотрудн. с В. Хлебниковым: *Игра в аду.* Рис. О. Розановой и К. Малевича. 2-е дополн. литограф. изд. СПб. ЕУЫ. 1914.
22. *Взорваль.* 2-е литографиров. изд. СПб. ЕУЫ. 1914.
23. При участии Зины В.: *Поросята.* 2-е дополненное изд. СПб. ЕУЫ. 1914.
24. В сотрудн. с В. Хлебниковым: *Старинная любовь и Бух лесиный.* Рис. М. Ларионова и О. Розановой. Изд. 2-е. СПб. 1914.
25. При участии И. Клюна и К. Малевича: *Тайные пороки академиков.* Рис. И. Клюна. М. 1915 (на обложке — 1916).
26. При участии Алягрова: *Заумная гнига.* Цветные гравюры О. Розановой. М. 1916.
27. *Война.* Стихи. Резьба О. Розановой. Пг. 1916.
28. *Вселенская война.* Цветные наклейки автора. Пг. 1916.
29. При участии В. Каменского: *1918.* Стихи. Цветные наклейки А. Крученых, рис. К. Зданевича. Тифлис. 1917.
30. *Учитесь худоги.* Рис. К. Зданевича. Тифлис. 1917.
31. *Голубые яйца.* Тифлис–Сарыкамыш. 1917. Гектограф.
32. *Нособойка.* Тифлис–Сарыкамыш. 1917. На правах рукописи. Гектограф.
33. При участии О. Розановой: *Балос.* Тифлис–Сарыкамыш. 1917. На правах рукописи. Гектограф.

34. *Ковкази.* Тифлис–Сарыкамыш. 1917. На правах рукописи. Гектограф.
35. *Туншап.* Тифлис–Сарыкамыш. 1917. На правах рукописи. Гектограф.
36. *Город в осаде.* Тифлис–Сарыкамыш. 1917. На правах рукописи. Гектограф.
37. *Нестрочье.* Тифлис–Сарыкамыш. 1917. На правах рукописи. Гектограф.
38. *Клез снаба.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
39. *Маё.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
40. *Фо-лы-фа.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
41. *Ра-ва-ха.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
42. *Бегущее.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
43. *Рябому рылу.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
44. *Цоц.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
45. *Восемь восторгов.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
46. *Из всех книг.* Тифли–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
47. *Наступление.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
48. *Зьют.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
49. *Ф-нагт.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
50. *Качилдаз.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
51. *Шбыц.* Тифлис–Сарыкамыш. 1918. На правах рукописи. Гектограф.
52. *Ожирение роз. О стихах Терентьева и других*. Тифлис. 1918.

53. *Малахолия в капоте.* Рис. К. Зданевича. Тифлис. 1918.
54. *Речелом.* Тифлис. 1919. Гектограф.
55. *Тушанчик.* Тифлис. 1919. Гектограф.
56. *Зугдиди (Зудачества).* Тифлис–Зугдиди. 1919. Гектограф.
57. *Замауль.* Тифлис–Зугдиди. 1919. Гектограф.
58. *Двухкамерная ерунда.* Тифлис–Зугдиди. 1919. Гектограф.
59. *Миллиорд.* Тифлис–Зугдиди. 1919. Гектограф.
60. *Сабара.* Тифлис–Зугдиди. 1919. Гектограф.
61. *Железный франт.* Тифлис–Зугдиди. 1919. Гектограф.
62. *Саламак.* Тифлис–Зугдиди. 1919. Гектограф.
63. *Ксар сани.* Тифлис–Зугдиди. 1919. Гектограф.
64. *Избылец.* Тифлис–Зугдиди. 1919. Гектограф.
65. *Пролянский перископ.* Тифлис–Зугдиди. 1919. Гектограф.
66. *Коксовый зикр.* Тифлис–Зугдиди. 1919. Гектограф.
67. *Апендицит.* Тифлис–Зугдиди. 1919. Гектограф.
68. *Лакированное трико.* Юзги А. Крученых. Запримечания Терентьева. Тифлис. 41°. 1919.
69. *Малахолия в капоте.* Изд. 2-е. Тифлис. 1919. Гектограф.
70. *Миллиорк.* Обл. К. Зданевича. Тифлис. 41°. 1919.
71. *Замауль.* Вып. I. Баку. 41°. 1919.
72. *Замауль.* Вып. II. Баку. 41°. 1919.
73. *Замауль.* Вып. III. Баку. 41°. 1919.
74. *Замауль.* Вып. IV. Баку. 41°. 1919.
75. *Цветистые торцы.* Баку. 1919. Гектограф.
76. При участии В. Хлебникова и Т. Вечорки: *Мир и остальное.* Баку. 1920. Гектограф.
77. *Мятеж. Кн. I.* При участии В. Хлебникова. Баку. 41°. 1920. Гектограф.
78. *Мятеж. Кн. II.* Двенадцать баллад о “яде корморане” и др. Баку. 41°. 1920. Гектограф.
79. *Мятеж. Кн. III.* Неприличь. Баку. 41°. 1920. Гектограф.
80. *Мятеж. Кн. IV.* Стихи. Баку. 41°. 1920. Гектограф.
81. *Мятеж. Кн. V.* Богоматерная. Баку. 41°. 1920. Гектограф.
82. *Мятеж. Кн. VI.* Лирика. Баку. 41°. 1920. Гектограф.
83. *Мятеж. Кн. VII.* Чудовища. Баку. 41°. 1920. Гектограф.
84. *Мятеж. Кн. VIII.* Стихи. Баку. 41°. 1920. Гектограф.
85. *Мятеж: Кн. IX.* Козел-американец. Баку. 41°. 1920. Гектограф.

86. *Мятеж. Кн. X.* Стихи. Баку. 41°. 1920. Гектограф.
87. *О женской красоте.* Доклад. Баку. Изд. Лит.-Изд. Отд. Политотдела Каспфлота. 1920.
88. В сотрудн. с В. Хлебниковым: *Биель.* Баку. 1920. Гектограф.
89. *Декларация заумного языка*. Листовка. Баку. 1921.
90. *Ззудо.* Обложка А. Родченко. М. 1921. Гектограф.
91. *Цоца.* Обложка А. Родченко. М. 1921. Гектограф.
92. *Заумь.* Обложка А. Родченко. М. 1922.
93. При участии В. Хлебникова и Г. Петникова: *Заумники.* Обл. Родченко. М. ЕУЫ. 1921 (на обл. 1922).
94. *Голодняк.* М. 1922.
95. *Зудесник.* Зудутные зудеса. М. 1922.
96. *Фактура слова.* Декларация. М. МАФ. 1922 (на книге 1923).
97. *Сдвигология русского стиха.* (Трахтат обижальный и поучальный.) М. МАФ. 1922.
98. *Апокалипсис в русской литературе*. М. МАФ. 1922 (на книге 1923).
99. *Фонетика театра.* Вступление Б. Кушнера. М. 41°. 1923.
100. *Собственные рассказы, стихи и песни детей*. Собрал А. Крученых в 1921–22 гг. М. 41°. 1923.
101. *500 новых острот и каламбуров Пушкина*. М. Изд. автора. 1924.
102. *Леф-агитки Маяковского, Асеева, Третьякова.* Обл. В. Кулагиной-Клуцис. М. Всер. Союза Поэтов. 1925.
103. *Заумный язык у Сейфулиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, А. Веселого и др.* Обл. и концовки автоксилография В. Кулагиной-Клуцис. М. Всеросс. Союза Поэтов. 1925.
104. *Записная книжка Велимира Хлебникова.* Собрал и снабдил примечаниями А. Крученых. Обл. В. Кулагиной-Клуцис. М. Всеросс. Союза Поэтов. 1925.
105. *Язык Ленина.* Одиннадцать приемов ленинской речи. Обложка В. Кулагиной, конструкции Г. Клуциса. М. Всеросс. Союза Поэтов. 1925.
106. *Фонетика театра.* Изд. 2-е. М. Всеросс. Союза Поэтов. 1925.
107. *Против попов и отшельников.* М. Всеросс. Союза Поэтов. 1925.

108. *Разбойник Ванька-Каин и Сонька маникюрщица.* Уголовный роман. Рис. Марии Синяковой. Вступ. замечания Бориса Несмелова. М. Всеросс. Союза Поэтов. 1925.
109. *Календарь.* Вступл. Б. Пастернака. На обл. портрет автора 1925 г. М. Всеросс. Союза Поэтов. 1926.
110. *Гибель Есенина.* (На обл. “Драма Есенина”.) М. Всеросс. Союза Поэтов. 1926.
111. *Гибель Есенина* (как Есенин пришел к самоубийству). 2-е исправленное издание “Драмы Есенина”. М. Изд. автора. 1926.
112. *Гибель Есенина* (как Есенин пришел к самоубийству). 3-е дополн. издание. М. Изд. автора. 1926.
113. *Гибель Есенина* (как Есенин пришел к самоубийству). 4-е издание. М. Изд. автора. 1926.
114. *Гибель Есенина* (как Есенин пришел к самоубийству). 5-е издание. Обл. и рис. В. Кулагиной. М. Изд. автора. 1926.
115. *I. Есенин и Москва кабацкая. II. Любовь хулигана. III. Две автобиографии Есенина*. М. Изд. автора. 1926.
116. *То же.* 2-е издание дополненное. М. Изд. автора. 1926.
117. *То же.* 3-е издание дополненное. М. Изд. автора. 1926.
118. *Черная тайна Есенина.* Обл. и рис. В. Кулагиной. М. Изд. автора. 1926.
119. *Лики Есенина. От херувима до хулигана. Есенин в жизни и портретах*. С портретом. Рис. В. Кулагиной. М. Изд. автора. 1926.
120. *Новый Есенин.* О первом томе “Собрания стихотворений”. Обложка В. Кулагиной. М. Изд. автора. 1926.
121. *На борьбу с хулиганством в литературе.* На обл. синтетическое изображение хулигана. Обл. и рис. Густава Клуциса. М. Изд. автора. 1926.
122. *Проделки есенистов.* Оттиск из книги “На борьбу с хулиганством в литературе”. Обл. раб. В. Кулагиной. М. Изд. автора. 1926.
123. *Дунька-Рубиха.* Оттиск из книги “На борьбу с хулиганством в литературе”. Обл. и рис. Густава Клуциса. М. Изд. автора. 1926.
124. *“Цемент” Гладкова и хулиганство.* Оттиск из книги “На борьбу с хулиганством в литературе”. М. Изд. автора. 1926.

125. *Хулиган Есенин.* Обл. Густава Клуциса. М. Изд. автора. 1926.
126. *Четыре фонетических романа.* Рис. М. Синяковой. Вступ. замеч. Б. Несмелова. С приложением книги А. Крученых "Дунька-Рубиха". Обл. Густ. Клуциса. М. Изд. автора. 1926.
127. *Приемы ленинской речи.* К изучению языка Ленина. Изд. 2-е. Конструкции Г. Клуциса. Изд. Всеросс. Союза Поэтов. М. 1927.
128. *Новое в писательской технике Бабеля, А. Веселого, Вс. Иванова, Леонова, Сейфулиной, Сельвинского и др.* (2-е изд. книги "Заумный язык у Сейфулиной".) М. Изд. Всер. Союза Поэтов. 1927.
129. *О статье Н. Бухарина против Есенина*. Листовка. М. Январь 1927.
130. *Кума-затейница. Девичья хитрость.* Пьесы (для деревенского театра). М. ГИЗ. 1927.
131. *Хулиганы в деревне.* Пьеса в 2-х действиях (для деревенского театра). М. ГИЗ. 1927.
132. В сотрудничестве с А. Романовским: *Тьма.* Пьеса в 3-х действиях (для деревенского театра). М. ГИЗ. 1927.
133. *Говорящее кино.* 1-я книга стихов о кино. Сценарии. Кадры. Либретто. Книга небывалая. М. Изд. автора. 1928.
134. *15 лет русского футуризма. 1912–1927 гг.* Материалы и комментарии. С портретом автора, рис. и шаржами раб. И. Терентьева, М. Синяковой и автопортретом В. Хлебникова. М. Всеросс. Союза Поэтов. 1928.
135. *Приемы ленинской речи.* К изучению языка Ленина. 3-е издание. Монтаж обл. и конструкции Г. Клуциса. М. Всеросс. Союза Поэтов. 1928.
136. *Живой Маяковский.* Разговоры Маяковского записал и собрал А. Крученых. Обл. И. Терентьева. М. Группы Друзей Маяковского. 1930. Стеклография.
137. *Живой Маяковский.* Разговоры Маяковского. Вып. II. На обл. портрет Маяковского раб. Д. Бурлюка 1912 г. Монтаж И. Клюна. М. Группы Друзей Маяковского. 1930. Стеклография.

138. *Живой Маяковский.* Разговоры Маяковского. Вып. III. Обл. И. Клюна. М. Группы Друзей Маяковского. 1930. Стеклография.
139. *Ирониада.* Лирика. Май-июнь 1930 г. Обл. И. Клюна. Портрет рис. И. Терентьева. М. Изд. автора. 1930. Стеклография.
140. *Рубиниада.* Лирика. Август-сентябрь 1930 г. Обл. И. Клюна. М. Изд. автора. 1930. Стеклография.

Кушнер, Борис

1. *Семафоры.* Стихи. Обл. М. Либакова. М. 1914.
2. *Тавро вдохов.* Поэма. Заставки раб. М. Синяковой. М. Авентюра. 1915.
3. *Родина и народы.* Кн. 1-я. Критика ложных мнений. М. Родина и народы. 1915.
4. *Демократизация искусству.* Тезисы, предлагаемые в качестве основания для программы Блока левых деятелей искусства. Пг. Авентюра. 1917.
5. *Самый стойкий.* С улицы. Петроград. Авентюра. 1917.
6. *Митинг дворцов.* Аллитерованная проза. Петроград. Авентюра. [1918.]
7. *103 дня на западе*. М. ГИЗ. 1928.
8. *Джон-Дор и Украинка.* Повесть о станице Старо-Щербиновская. ЗИФ. 1930.
9. *Южное сияние “Суховей”*. М. ЗИФ. 1929.

Лившиц, Бенедикт

1. *Флейта Марсия.* Стихи 1907–1910. Киев. 1911.
2. *Волчье солнце.* Книга стихов вторая. М. Гилея. 1914. С приложением рисунков Давида Д. Бурлюка “Четыре женщины”.
3. *Из топи блат.* Стихи о Петрограде. Киев. Изд. И.М. Слуцкого. 1922.
4. *Патмос.* М. Узел. 1926.
5. *Кротонский полдень* (собрание стихотворений: 1. Флейта Марсия, 2. Волчье солнце, 3. Болотная медуза, 4. Патмос). М. Узел. 1928.
6. *Гилея* (воспоминания). Нью-Йорк. Изд. М.Н. Бурлюк. 1931.

Маяковский, Владимир

1. *Я.* Рис. Чекрыгина и Л.Ш. Изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. М. 1913.
2. *Владимир Маяковский.* Трагедия. Изд. Первого журн. рус. футуристов. М. 1914.
3. *Флейта позвоночник*. Взял. Пг. 1916.
4. *Облако в штанах*. Пг. 1918.
5. *Облако в штанах.* II изд. Пг. Асис. 1916.
6. *Простое как мычание.* Парус А.Н. Тихонова. Пг. 1916.
7. *Война и мир.* Парус А.Н. Тихонова. Пг. 1918.
8. *Человек.* Пг. Асис. 1917.
9. *Герои и жертвы революции.* Подписи к рисункам Пуни, Богуславской, Маклецова, Козлинского. Пг. 1918.
10. *Кофта фата.* Пг. Изд. Книжн. маг. Ясного. 1918 (не вышла в свет). <Верстка книги в РГАЛИ.>
11. *Мистерия-буфф.* Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи. Пг. ИМО. 1918.
12. *Советская азбука.* Рисунки [автолитографии] и изд. автора. М. 1919.
13. *Война и мир.* 2-е изд. ИМО. Пг. 1919.
14. *Мистерия-буфф.* 2-е изд. ИМО. Пг. 1919.
15. *Все сочиненное Вл. Маяковским*. Изд. ИМО. Пг. 1919.
16. *150.000.000.* Изд. ГИЗ. М. 1921 (анонимное издание).
17. *Рассказ о дезертире.* Текст и рис. Вл. Маяковского. Изд. ГИЗ. Отд. Воен. Лит. М. 1921.
18. *Маяковский издевается.* Изд. Вхутемас. М. 1922.
19. *13 лет работы.* Т. I. Изд. Вхутемас. М. 1922.
20. *13 лет работы.* Т. II. Изд. Вхутемас. М. 1922.
21. *Маяковский издевается.* 2-е изд. Вхутемас. М. 1922.
22. *Мистерия-буфф.* 3-е изд. ТЕО Главполитпросвета. М. 1922 [1921].
23. *Люблю.* Изд. Вхутемас. М. 1922.
24. *Люблю.* 2-е изд. Вхутемас. М. 1922.
25. *Стихи о революции.* Красная новь. М. 1923.
26. *Про это.* Поэма. Фотомонтаж, обложка и иллюстрации конструктивиста А. Родченко. Изд. Леф. М.–Пг. 1923.

27. *Для голоса.* Конструктор книги Э. Лисицкого. Изд. ГИЗ. Берлин. 1923.
28. *Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается*. Круг. М.–Пг. 1923.
29. *Стихи о революции.* 2-е дополн. Красная Новь. ГПП. М. 1923.
30. *Вон самогон.* Крестьянско-красноармейская серия. Красная Новь. ГПП. М. 1923.
31. *Вон самогон.* Уралкнига. Екатеринбург. 1923.
32. *Обряды.* Крестьянско-красноармейская серия. Красная Новь. ГПП. М. 1923.
33. *Ни знахарь, ни бог, ни слуги бога — нам не подмога*. Красная Новь. ГПП. М. 1923. [Название списано, в литературе известно как: Ангелы бога — крестьянству не подмога.]
34. *Дезертир.* Крестьянско-красноармейская серия. Красная Новь. ГПП. М. 1923. [Название списано с обложки.]
35. *Лирика.* Обл. раб. худ. Лавинского. Круг. М.–Пг. 1923.
36. *Сатиры.* Круг. М. 1923.
37. *Избранный Маяковский.* Накануне. Берлин. 1923.
38. *Солнце.* Рис. худ. М. Ларионова. Круг. М.–Пг. 1923.
39. *Маяковская галлерея (те, кого я никогда не видел)*. Красная Новь. М. 1923.
40. *255 страниц Маяковского.* Изд. ГИЗ. М.–Пг. 1923.
41. *О Курске, о комсомоле, о мае, о полете, о Чаплине, о Германии, о нефти, о 5-м Интернационале и о прочем*. Красная Новь. ГПП. М. 1924.
42. *Война и мир.* Изд. Ленгиз. Л. 1924.
43. *Вещи этого года.* Накануне. Берлин. 1924.
44. В сотрудн. с Н. Асеевым: *Одна голова всегда бедна, а потому бедна, что живет одна.* Кооперативное издательство. М. 1924.
45. В сотрудн. с Н. Асеевым: *Пора нам перестать верить заграничным баранам.* Изд. Треста Моссукно. М. 1924.
46. В сотрудн. с С. Третьяковым: *Рассказ про то, как узнал Фаддей закон, защищающий рабочих людей.* Рисунки Адливанкина. Изд. МГСПС. Труд и книга. М. 1924.

47. *Рассказ о Климе, купившем крестьянский заем и о Прове, не подумавшем о счастье своем*. Фин. Газ. М. 1924.
48. *Владимир Ильич Ленин.* Изд. ГИЗ. Л. 1925.
49. *Только новое.* Изд. ГИЗ. Л. 1925.
50. *Париж.* Московский рабочий. М. 1925.
51. *Летающий пролетарий.* Авиа-изд и Авиахим. М. 1925.
52. *Облако в штанах.* Огонек. М. 1925.
53. *Песни крестьянам.* Долой неграмотность. М. 1925.
54. *Песни рабочим.* Долой неграмотность. М. 1925.
55. *Что такое хорошо и что такое плохо?* (Рис. Н. Денисовского.) (Детская.) Прибой. М.–Л. 1925.
56. *Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий.* Рис. Н. Куприянова. (Детская.) Московский рабочий. М. 1925.
57. В сотрудн. с Н. Асеевым: *Рассказ о том, путем каким с бедой расправился Аким.* Кооперативное издательство. М. 1925.
58. В сотрудн. с Н. Асеевым: *Сказка про купцову нацию, мужика и кооперацию.* Изд. Центросоюза. М. 1925.
59. *Разговор с фининспектором о поэзии.* Обложка и монтаж А. Родченко. Заккнига. Тифлис. 1926.
60. *Сифилис.* Обложка и монтаж А. Родченко. Заккнига. Тифлис. 1926.
61. *Испания — океан — Гавана — Мексика — Америка*. Изд. ГИЗ. М.–Л. 1926.
62. *Мое открытие Америки.* Изд. ГИЗ. М.–Л. 1926.
63. *Владимир Ильич Ленин*. Изд. ГИЗ. 1926.
64. *Избранное из избранного*. Огонек. М. 1926.
65. *Сергею Есенину.* Заккнига. Тифлис. 1926.
66. *Солнце в гостях у Маяковского.* Рис. Д. Бурлюка. Новый Мир. Нью-Йорк. 1926.
67. *Открытие Америки.* Рис. Д. Бурлюка. Новый Мир. Нью-Йорк. 1926.
68. *Американцам для памяти.* Новый Мир. Нью-Йорк. 1926.
69. В сотрудн. с Н. Асеевым: *Первый Первомай*. Прибой. Л. 1926.

70. *Владимир Ильич Ленин.* Поэма. Изд. ГИЗ. Унив. Б-ка. [№ 366, 367.] М. 1927.
71. *Эта книжечка моя про моря и про маяк.* Рис. Б. Покровского. Молодая Гвардия. М. 1927.
72. *Гуляем.* Детская сказка. Рисунки И. Сундерланд. Л. Прибой. 1927.
73. *Как делать стихи?* Огонек. М. 1927.
74. *История Власа, лентяя и лоботряса.* Рис. Н. Ушаковой. Молодая Гвардия. М. 1927.
75. В сотрудн. с О. Бриком: *Радио-Октябрь.* Московск. Театральное изд-во. М. 1927.
76. *Хорошо. 1917 год.* Изд. ГИЗ. М.–Л. 1927.
77. *Мы и прадеды.* Молодая Гвардия. М. 1927.
78. *Но. С.* (Новые стихи). С портретом автора. Федерация. М. 1928.
79. *Конь-огонь.* Рис. Л. Поповой. Детская сказка. Изд. ГИЗ. Л. 1928.
80. *Что ни страница, то слон, то львица.* С рис. К. Зданевича. Заккнига. Тифлис. 1928.
81. *Хорошо. 1917 год.* Изд. II. ГИЗ. М.–Л. 1928.
82. *Слоны в комсомоле.* Молодая Гвардия. М. 1929.
83. *Школьный Маяковский.* Послесловие и комментарии О. Брика. ГИЗ. М. 1929.
84. *Прочти и катай в Париж и Китай.* Рис. П. Алякринского. (Детская.) ГИЗ. М.–Л. 1929.
85. *Кем быть?* Рис. Н. Шифрина. (Детская.) ГИЗ. М.–Л. 1929.
86. *Клоп.* Феерическая комедия. Девять картин. ГИЗ. М.–Л. 1929.
87. *Без доклада не входить.* Изд. ГИЗ. М.–Л. 1930.
88. *Что такое хорошо и что такое плохо?* (Детская.) Рис. А. Лаптева. ГИЗ. М. 1930.
89. *МЮД.* Рис. и обложка В. Ивановой. ГИЗ. М.–Л. 1930.
90. *Марш комсомольца.* Молодая Гвардия. ОГИЗ. 1930.
91. *Туда и обратно.* Обложка А. Родченко. Федерация. 1930.
92. *Кем быть?* Рис. Н. Шифрина. 2-е изд. ГИЗ. М. 1930.
93. *Баня.* Драма в 6 действ. с цирком и фейерверком. Фото с постановки театра Мейерхольда. Изд. ГИЗ. М.–Л. 1930.

94. *Во весь голос.* Первое вступление в поэму. С обращением секретариата РАПП. Московский Рабочий. Серия "Новинки пролетарской литературы". М. 1930.
95. *Избранные произведения.* Предисловие Е. Усиевич. "Как читать Маяковского" Н. Асеев. ГИЗ. М.–Л. 1930. (Дешевая библ. Госиздата. [№ 307, 312.])
96. [*Маяковский.*] *Детям.* Рис. Д. Штеренберга. Молодая Гвардия. М. 1931.
97. *Мы вас ждем, товарищ птица, отчего вам не летится?* Рис. Т. Мавриной. (Детская.) Молодая Гвардия. М.–Л. 1931.
98. *Во весь голос.* Первое вступление в поэму. Оформление С. Телингатера. Изд. ГИХЛ. Изд. 2-е. М. 1931.
99. *1905 год ("Москва горит").* Пантомима Маяковского, экспозиция постановки С.Э. Радлова, режис. А.Г. Петровский, худ. В.М. Ходасевич. ГИХЛ. М. 1931.
100. *Школьный Маяковский.* Изд. 2-е. ГИХЛ. М.–Л. 1931.
101. *Три речи.* Молодая Гвардия. (Библиотечка "Смены".) М. 1931.
102. *Готовься! Целься!* Предисловие Ф. Кона. Массовая б-ка. ГИХЛ. М.–Л. 1931.
103. *Кем быть?* (Детская.) Рис. Н. Шифрина. 3-е изд. Молодая Гвардия. 1931.
104. *Как делать стихи.* Молодая Гвардия. ОГИЗ. М. 1931. [2-е изд.]
105. *Слоны в комсомоле.* М. Молодая Гвардия. 1931.
106. *Владимир Маяковский* (его рисунки). Портрет Маяковского (1909). Маяковский-художник. Статья О.М. Брика. Ученические работы. Портреты. Эскизы к постановке "Мистерия-Буфф". Агитлубки. Окна сатиры. РОСТА. Агитплакаты. Портрет В. Маяковского (1930). "Прошу слова". Плакаты. Графика. Книжная графика. Смотр французского искусства. 1922 года. М. ГИЦИ. 1932.
107. *Грозный смех.* [Вступ. статья и рис. Маяковского.] "Прошу слова". Плакаты Роста. ГИХЛ. М. 1932. Собрание сочинений [в 10 тт. М.–Л. ГИЗ. 1927–33.]
108. *В. Маяковский.* Т. I. Содержание: 1. Я сам. 2. О. Брик. Литературный комментарий к I тому. 3. Первое. 4. Я. 5. Владимир Маяковский. 6. Облако в штанах. 7. Война. 8. Сатира.

9. Лирика. 10. Флейта-позвоночник. 11. Война и мир. 12. Человек. Изд. ГИЗ. М.–Л. 1928.

109. *В. Маяковский.* Т. II. Содержание: 1. Революция. 2. Быт. 3. Искусство коммуны. 4. Запад. 5. Лирика. Изд. ГИЗ. М.–Л. 1928.

110. *В. Маяковский.* Т. III. Содержание: 1. Мистерия-буфф. 2. Мистерия-буфф (второй вариант). 3. 150.000.000. 4. Про это. 5. Владимир Ильич Ленин. ГИЗ. М.–Л. 1929.

111. *В. Маяковский.* Т. IV. Содержание: 1. Агитпоэмы. 2. Агитстихи. 3. Лозунг-плакат. 4. Реклама. 5. Детская. ГИЗ. М.–Л. 1929.

112. *В. Маяковский.* Т. V. Содержание: 1. О поэзии. 2. Стихи об Америке. 3. Публицистика. 4. Сатира. 5. Мое открытие Америки. 6. Как делать стихи. ГИЗ. М.–Л. 1927.

113. *В. Маяковский.* Т. VI. Мелкие стихи. Изд. ГИЗ. М.–Л. 1930.

114. *В. Маяковский.* Т. VII. Содержание: 1. Сатира. 2. Культурная революция. 3. Агит. 4. Дороги. ГИЗ. М.–Л. 1930.

115. *В. Маяковский.* Т. VIII. Содержание: 1. Первый из пяти. 2. Туда и обратно. 3. Хорошо. 4. Клоп. ГИЗ. М.–Л. 1931.

116. *В. Маяковский.* Т. IX. Содержание: 1. Стихи [Во весь голос. Баня. Москва горит.] 2. Статьи. [Записная книжка.] ГИЗ. М.–Л. 1931. [В. Маяковский. Т. X. ГИЗ. М.–Л. 1933]

Незнамов, Петр

1. *Пять столетий.* М. ГИЗ. 1923.
2. *Звери на свободе.* Картинки в красках М. Синяковой. М. Молодая Гвардия. 1927.
3. Хорошо на улице.

Пастернак, Борис

1. *Близнец в тучах.* М. Лирика. [<1916>, на т. л.] 1914.
2. *Поверх барьеров.* Вторая книга стихов. М. Центрифуга. 1917.
3. *Сестра моя жизнь.* Лето 1917 года. М. Изд. З.И. Гржебина. 1922.
4. *Сестра моя жизнь.* Лето 1917 года. С портретом авт. раб. Ю. Анненкова. Берлин. Изд. З.И. Гржебина. 1923.
5. Гете *“Тайны”.* Перевод Б. Пастернака. Введение проф. Рачинского. М. Современник. 1922.

6. *Темы и варьяции.* Четвертая книга стихов. Берлин. Геликон. 1923.
7. *Рассказы.* М. Круг. 1925.
8. Гервег, Г. *“Стихи живого человека”.* Перевод Б. Пастернака. Вступ. статья Г. Лелевича. М. ГИЗ. 1925.
9. *Избранные стихи.* М. Узел. 1926.
10. *Карусель.* (Детская.) Рис. Д. Митрохина. Л. ГИЗ. 1926.
11. *905 год.* М. ГИЗ. 1927.
12. *Две книги.* Стихи (1. Сестра моя жизнь. 2. Темы и варьяции). М. ГИЗ. 1927.
13. *Поверх барьеров.* Стихи разных лет. М. ГИЗ. 1929.
14. *Зверинец* (для детей среднего возраста). Рис. Н. Купріянова. М. ГИЗ. 1929.
15. *Избранные стихи.* М. Огонек. 1929.
16. *Девятьсот пятый год.* Изд. 2-е. Гравюры Т. Покровской. М.–Л. ГИЗ. 1930.
17. *Две книги.* Стихи. 2-е изд. М.–Л. ГИЗ. 1930.
18. *Поверх барьеров.* Стихи разных лет. Второе изд., дополненное. М. ГИХЛ. 1931.
19. *Спекторский.* М. ГИХЛ. 1931.
20. *Охранная грамота* (проза). Л. Изд. Писателей в Ленинграде. 1931.
21. Бен Джонсон *“Алхимик”.* (Комедия.) Перевод Б. Пастернака. Л. Академия. 1931. (В книге: Бен Джонсон. *Драматические произведения.* Л. Academia. 1931.)
22. *Девятьсот пятый год.* Изд. 3-е. Л. Изд. Писателей в Ленинграде. 1932.
23. *Второе рождение.* Обл. худ. А. Левина. М. Федерация. 1932.

Перцов, Виктор

1. *Новое в современной русской поэзии.* Письмо из Москвы. Рига. 1921.
2. *Эпоха замыслов.* Памфлет. М. 1922.
3. *Литература завтрашнего дня.* М. Федерация. 1929.
4. *Писатель на производстве.* [Опыт постановки вопроса.] М. Федерация. 1931.

Петровский, Дмитрий

1. *Пустынная осень.* Стихи. Обл. автора. Саратов. Верблюжонок. 1920.
2. *Повстанья* (Восемнадцатый год). М. Изд. ЗИФ. 1925.
3. *Поединок.* Стихи. М. Узел. 1926.
4. *Повесть о Велимире Хлебникове.* М. Огонек. 1926.
5. *Галька.* Стихи. М. Круг. 1927.
6. *Черноморская тетрадь.* М.–Л. Молодая Гвардия. 1928.

Терентьев, Игорь

1. *А. Крученых грандиозарь.* Обл. К. Зданевича. Тифлис. 1918. <1919>
2. *Херувимы свистят.* Тифлис. Куранты. 1919.
3. *Рекорд нежности.* Житие Ильи Зданевича. Писал его друг Терентьев. Картинки его брата Кирилла. Тифлис. 41°. 1919.
4. *Факт.* Стихи. Корень ритма остановка. Тифлис. 41°. 1919.
5. *17 Ерундовых орудий.* Тифлис. 41°. 1919.
6. *Трактат о сплошном неприличии.* Тифлис. 41°. 1919.
7. *Джон Рид.* Пьеса в четырех действиях по книге Дж. Рида. Л. ГИЗ. 1927.

Чужак, Николай

1. *К диалектике искусства.* От реализма до искусства, как одной из производственных форм. Теоретико-полемические статьи. Чита. [Дальпечать.] 1921.
2. *Сибирский мотив в поэзии* (от Бальдауфа до наших дней). С приложением стихов Д. Бурлюка, Н. Асеева, С. Третьякова. Чита. 1922.
3. *На больные темы.* Письма о быте, о культуре, о чванстве. Чита. Птач. Март. 1922.
4. *Через головы критиков.* 1. Перед опасностью разложения. 2. Диалектика мертвецов. Чита. [Отдельный оттиск из ж-ла Дальбюро ЦК РКП Наш путь.] 1922.

Хлебников, Велимир

1. *Учитель и ученик.* Разговор. Херсон. 1912.
2. В сотрудн. с А. Крученых: *Игра в аду.* М. Литографированное изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. 1912. С рис. Н. Гончаровой.

3. В сотрудн. с А. Крученых: *Мирсконца* с рис. М. Ларионова, Н. Гончаровой, Татлина. М. Литогр. изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. 1912.
4. В сотрудн. с А. Крученых: *Слово как таковое.* Теория, рис. К. Малевича. СПб. ЕУЫ. 1913.
5. В сотрудн. с А. Крученых: *Бух лесиный.* СПб. Литограф. ЕУЫ. 1913. С рис. О. Розановой и Н. Кульбина.
6. *Ряв. Перчатки 1908–1914 г.г.* Рис. Д. Бурлюка и К. Малевича. СПб. ЕУЫ. 1914.
7. В сотрудн. с А. Крученых: *Игра в аду.* Рис. О. Розановой и К. Малевича. 2-е дополн. литографир. ЕУЫ. СПб. 1914.
8. *Творения. Т. I. 1906–1908.* М. (Херсон). Первого Журнала русских футуристов. 1914. Со статьями о творчестве В. Хлебникова, Д. Бурлюка и В. Каменского.
9. *Изборник. С послесловием речаря. 1907–1914.* Рис. Филонова, Малевича и Н. Бурлюка. С литографиров. прилож. "Перуну" из книги "Деревянные идолы". СПб. ЕУЫ. 1914.
10. В сотрудн. с А. Крученых: *Тэ ли лэ.* Цветное самописьмо О. Розановой и Н. Кульбина. СПб. ЕУЫ. 1914.
11. В сотрудн. с А. Крученых: *Бух лесиный. Старинная любовь.* 2-е. ЕУЫ. СПб. 1914.
12. В сотрудн. с Б. Лившицем: *Листок на приезд Маринетти в Россию.* СПб. 1914.
13. *Битвы 1915–1917 г.г. Новое учение о войне.* С предисловием А. Крученых. Пг. Журавль. 1915.
14. *Труба марсиан.* I лист. М. (Харьков). Лирень. 110 день Кальпы. (1916 г.)
15. *Время мера мира*. Пг. 1916.
16. *Временник 1* (В. Хлебников, Божидар, Петников, Асеев). М. 1917.
17. *Временник 2* (В. Каменский, Г. Петников, В. Хлебников). М. 1917.
18. *Временник 3.* 2 листа. Пг. 1917.
19. *Ошибка смерти* (драма). М. Лирень. 1917.
20. *Временник 4* (Асеев, Гнедов, Петников, Селегинский, Хлебников). 2 листа. М. Василиск и Ольга. 1918.
21. *Три сестры.* (Харьков.) Литографир. изд. 1920.

22. *Ладомир.* (Харьков.) Литографир. изд. Лето 1920.
23. В сотрудн. с А. Крученых: *Биель.* Гектограф. Баку. 1921.
24. *Ночь в окопе.* М. Имажинисты. 1921.
25. *Отрывок из Досок судьбы* (лист 1). *Зарей венчанный.* Обл. Ан. Борисова. М. 1922.
26. *Отрывок из Досок судьбы* (лист 2). *Судьбы отдельных народов.* Обл. Ан. Борисова. М. 1922.
27. *Отрывок из Досок судьбы* (лист 3). *Азбука неба.* М. 1922.
28. *Взор на 1923 год.* 1 лист. Литограф. изд. М. 1922.
29. *Вестник Велимира Хлебникова* № 1. 2 листа. М. Литограф. изд. Февраль 1922.
30. *Зангези* (пьеса). М. 1922.
31. *Стихи* с прилож. воспоминаний В. Хлебниковой. М. 1923.
32. *Записная книжка В. Хлебникова* с приложением воспоминаний Т. Вечорки. Обл. В. Кулагиной. М. Изд. ВСОПО. 1925.
33. В. Хлебников. *Настоящее.* Поэма. Альвэк. *Стихи.* Силлов. Библиография. М. Изд. В.В. Хлебниковой. 1926.
34. В. Хлебников. *Всем. Ночной бал.* Альвэк. *Нахлебники Хлебникова — Маяковский, Асеев.* М. Изд. автора (Альвэк). 1927.
35. *Неизданный Хлебников.* Вып. II–II. *Разин.* Ред. и обл. А. Крученых. М. Группы друзей Хлебникова. 1928.
36. *Неизданный Хлебников.* Вып. III. Ред. А. Крученых. Обл. и рис. И. Клюна. М. Группы друзей Хлебникова. 1928. (Стеклограф.)
37. *Неизданный Хлебников.* Вып. IV. *Ладомир.* Окончательная редакция. По литографир. изд. 1920 г., выправленному Хлебниковым. М. Группы друзей Хлебникова. 1928. (Стеклограф.)
38. *Неизданный Хлебников.* Вып. V. *Война в мышеловке* (поэма-монтаж). Ред. А. Крученых. М. Группы друзей Хлебникова. 1928. (Стеклограф.)
39. *Неизданный Хлебников.* Вып. VI. *Завещание Хлебникова.* Под ред. А. Крученых. Обл. И. Клюна. М. Группы друзей Хлебникова. 1928. (Стеклограф.)
40. *Неизданный Хлебников.* Вып. VII. *Из старых тетрадей.* Ред. А. Крученых. Обл. И. Клюна. М. Группы друзей Хлебникова. 1928. (Стеклограф.)

41. *Неизданный Хлебников.* Вып. VIII. *Стихи.* Ред. А. Крученых. М. Группы друзей Хлебникова. 1928. (Стеклограф.)
42. *Неизданный Хлебников.* Вып. IX. 1916–1921 гг. Ред. А. Крученых. Обл. И. Клюна. М. Группы друзей Хлебникова. 1928. (Стеклограф.)
43. *Неизданный Хлебников.* Вып. X. *Проза.* Ред. А. Крученых. Обл. И. Терентьева. М. Группы друзей Хлебникова. 1928. (Стеклограф.)
44. *Неизданный Хлебников.* Вып. XI. *Дневник Хлебникова.* Ред. А. Крученых. Обл. К. Зданевича. М. Группы друзей Хлебникова. 1929. (Стеклограф.)
45. *Неизданный Хлебников.* Вып. XII. *Бунт жаб.* Ред. А. Крученых. Обл. К. Зданевича. М. Группы друзей Хлебникова. 1929. (Стеклограф.)
46. *Неизданный Хлебников.* Вып. XIII. *Скуфья скифа* и др. Ред. А. Крученых. Обл. К. Зданевича. М. Группы друзей Хлебникова. 1929. (Стеклограф.)
47. *Неизданный Хлебников.* Вып. XIV. *Царапина по небу.* Ред. А. Крученых. Обл. К. Зданевича. М. Группы друзей Хлебникова. 1929. (Стеклограф.)
48. *Зверинец.* Письмо Хлебникова. Воспоминания о Хлебникове. Ред. А. Крученых. Обл. К. Зданевича. М. Группы друзей Хлебникова. 1930. (Стеклограф.)
49. *Неизданный Хлебников.* Вып. XV. *Рычаг чаши.* Ред. А. Крученых. Обл. И. Клюна. М. Группы друзей Хлебникова. 1930. (Стеклограф.)
50. *Неизданный Хлебников.* Вып. XVI. *Хлебников в Баку.* М. Группы друзей Хлебникова. 1930. (Стеклограф.)
51. *Неизданный Хлебников.* Вып. XVII. *Вила и леший. Перун.* Ред. А. Крученых. М. Группы друзей Хлебникова. 1930. (Стеклограф.)
52. *Неизданный Хлебников.* Вып. XVIII. 1912–1914. Ред. А. Крученых. М. Группы друзей Хлебникова. 1930. (Стеклограф.)
53. *Неизданный Хлебников.* Вып. XIX. *Морской берег.* Ред. А. Крученых. Обл. И. Клюна. М. Группы друзей Хлебникова. 1930. (Стеклограф.)

Собрание произведений Велимира Хлебникова под общей редакцией Ю. Тынянова и Н. Степанова. Ред. текст Н. Степанова. Л. Изд. Писателей в Ленинграде.
54. *Т. I — Поэмы* с приложением биографических сведений о В. Хлебникове, статьей Ю. Тынянова "О Хлебникове" и статьей Н. Степанова "Творчество Велимира Хлебникова". Л. 1928.
55. *Т. II — Творения* (1906–1916 гг.). Л. 1930.
56. *Т. III — Стихотворения* (1917–1922). Л. 1931.
57. *Т. IV— Проза и драматические произведения*. Л. 1933.

Шкловский, Виктор

1. *Воскрешение слова*. СПб. 1914.
2. *Свинцовый жребий*. Пг. 1915.
3. *Развертывание сюжета. Дон Кихот*. Опояз. Пг. 1921.
4 *Тристам Шенди Стерна и теория романа*. Опояз. Пг. 1921.
5. *Розанов* (из книги "Сюжет как явление стиля"). Опояз. Пг. 1921.
6. *Революция и фронт*. Пг. 1921.
7. *Лазарь Зервандов.* Эпилог. Пг. Опояз. 1922.
8. *Очерки по поэтике Пушкина* (Статья "Евгений Онегин (Пушкин и Стерн)"). Эпоха. Берлин. 1923.
9. *Чаплин.* Сб. статей под ред. В. Шкловского. Берлин. Окно. 1923.
10. *Литература и кинематограф.* Русск. универсальное изд-во. Берлин. 1923.
11. *Сентиментальное путешествие* (Воспоминания 1918–1923). Берлин. Геликон. 1923.
12. *Zoo,* или *Письма не о любви.* Берлин. Геликон. 1923.
13. *Ход коня.* Берлин. Геликон. 1923.
14. *Сентиментальное путешествие* (Воспоминания 1918–1923). Л. Атеней. 1924.
15. *Zoo,* или *Письма не о любви.* Атеней. Л. 1924.
16. *Всеволод Иванов и В. Шкловский. Иприт.* Роман. (Вып. I–X.) М. Госиздат. 1925.
17. *О теории прозы.* Круг. М.–Л. 1925.
18. *Конец похода.* Огонек. М. 1925.

19. *Чарли Чаплин.* Сборник под редакцией Виктора Шкловского. Атеней. Л. 1925. (Ст. — Чаплин-полицейский.)
20. *Чарли Чаплин, Эйзенштейн, Хохлова*. Кинопечать. М. 1926.
21. *Третья фабрика.* М. Круг. 1926.
22. *Удачи и поражения Максима Горького.* Тифлис. Акц. О-во Заккнига. 1926.
23. *Путешествие в страну кино*. М. ЗИФ. 1926.
24. *Техника писательского ремесла.* Рис. Митрохина. М.–Л. Молодая Гвардия. 1927.
25. *Моталка.* М.–Л. Кинопечать. 1927.
26. *Их настоящее.* М.–Л. Кинопечать. 1927.
27. *Гамбургский счет.* Л. Изд. Писателей в Ленинграде. 1928.
28. *Материал и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”*. М. Федерация. 1928.
29. *Нанду П.* Рис. А. Тырсы. М.–Л. ГИЗ. 1928.
30. *Роом. Жизнь и работа.* М. Теакинопечать. 1929.
31. *Капитанская дочка.* Комментированный сценарий. М. Теакинопечать. 1929.
32. *Матвей Комаров. Житель города Москвы*. Л. Прибой. 1929.
33. *О теории прозы.* М. Федерация. 1929.
34. *Техника писательского ремесла*. М. Огонек. 1929.
35. *Сантиментальное путешествие*. М. Федерация. 1929.
36. *Zoo. Письма не о любви, или Третья Элоиза*. Л. Писателей в Ленинграде. 1930.
37. *Краткая недостоверная повесть о дворянине Болотове*. Л. Изд. Писателей в Ленинграде. 1930.
38. *Горная Грузия.* М. Молодая Гвардия. 1930.
39. *Поденщина.* Л. Изд. Писателей в Ленинграде. 1930.
40. *Турксиб.* (Детская.) М.–Л. ГИЗ. 1930.
41. *Марко Поло разведчик.* М. Молодая Гвардия. 1931.
42. *Сказка о тенях.* Рисунки Т. Лебедевой. (Детская.) М. Молодая Гвардия. 1931.
43. *Как писать сценарий.* М.–Л. ГИХЛ. 1931.
44. *Поиски оптимизма.* М. Федерация. 1931.
45. *Житие архиерейского служки.* Л. Изд. Писателей в Ленинграде. 1931.

Сборники и журналы

1. *Садок Судей.* [Вып. I.] СПб. Журавль. 1910. Участв.: В. Каменский, Е. Низен, Н. Бурлюк, Е. Гуро, С. Мясоедов, Д. Бурлюк, В. Хлебников. С рис. В. Бурлюка.
2. *Студия импрессионистов.* Кн. 1-я. Ред. Н.И. Кульбина. СПб. Изд. Н.И. Бутковской. 1910. Из футуристов участвуют: Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, В. Хлебников.
3. *Пощечина общественному вкусу.* М. Изд. Г.Л. Кузьмина. 1913. Участв.: Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников.
4. *Садок Судей.* Кн. 2-я. СПб. Журавль. 1913. Участв.: Б. Лившиц, В. Хлебников, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, В. Маяковский, А. Крученых, Е. Гуро, Е. Низен. С рис.: В. Бурлюка, Н. Гончаровой, М. Ларионова, Д. Бурлюка, Е. Гуро.
5. *Требник троих.* Хлебников, Маяковский, Бурлюк. Сб. стихов и рисунков. М. Изд. Г.Л. Кузьмина и С.Д. Долинского. 1913. Стихи: В. Хлебникова, Вл. Маяковского, Д. Бурлюка, Н. Бурлюка. Рис.: В. Маяковского, Н. Бурлюка, Д. Бурлюка, Татлина, В. Бурлюка.

6 *Дохлая луна.* Стихи, проза, статьи, рисунки, офорты. М. Первого журнала русских футуристов. 1913. Участв.: Давид, Владимир и Николай Бурлюки, В. Каменский, А. Крученых, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников.

7. *Трое.* В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро. Обл. и рис. К. Малевича. СПб. Журавль. 1913.
8. Сборник *Союз Молодежи* № 3. Март. 1913 г. При участии футуристов: Е. Гуро, В. Хлебникова, А. Крученых, Б. Лившица, Д. и Н. Бурлюков.
9. *Дохлая луна.* Изд. 2-е дополненное. Стихи, проза, статьи, рисунки, офорты. М. Первого журнала русских футуристов. Весна 1914. Участв.: К. Большаков, Бурлюки: Давид, Владимир, Николай, Вас. Каменский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников, В. Шершеневич.
10. *Молоко кобылиц.* Рисунки, стихи, проза. М. Лит. К-о футуристов “Гилея”. 1914. Участв.: В. Хлебников, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, В. Маяковский, А. Крученых, Б. Лившиц, В. Ка-

менский, И. Северянин. Рис.: А. Экстер, Д. Бурлюка, В. Бурлюка.

11. *Грамоты и декларации русских футуристов.* СПб. 1914. Участв.: Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников, Е. Гуро, Н. Бурлюк, Е. Низен, Б. Лившиц.

12. *Рыкающий Парнас.* СПб. Журавль. 1914. Участв.: В. Маяковский, Давид, Николай и Владимир Бурлюки, Вас. Каменский, А. Крученых, Е. Гуро, В. Хлебников, Б. Лившиц и др. Рис.: И. Пуни, Филонова, Бурлюков и др.

13. *Первый журнал русских футуристов.* № 1–2. М. 1914. Участв.: В. Маяковский, В. Шершеневич, К. Большаков, В. Каменский, Д. Бурлюк, В. Хлебников, Б. Лившиц, Н. Бурлюк, И. Северянин и др. Рис.: Д. и В. Бурлюков и А. Экстер.

14. *Затычка.* Сборник. Херсон. М. Лит. К-о футуристов “Гилея”. 1914. Участв.: В. Хлебников, Д. и Н. Бурлюки. Рис. В. Бурлюка.

15. *Весеннее контрагентство муз.* Сборник под ред. Д. Бурлюка и С. Вермеля. М. Изд. Студии Д. Бурлюка и Сам. Вермеля. Весна 1915. Обл. раб. А. Лентулова. Участвуют: Н. Асеев, А. Беленсон, К. Большаков, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, Д. Вараввин, С. Вермель, В. Каменский, В. Канев, В. Маяковский, Б. Пастернак. Нотное приложение: А. Рославца. Рис.: Д. Бурлюка, В. Бурлюка, А. Лентулова.

16. *Стрелец.* Сб. 1 под ред. А. Беленсона. Пг. Стрелец. 1915. Обл. раб. Н. Кульбина. Из футуристов приняли участие: Д. Бурлюк, В. Каменский, А. Крученых, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. Рис.: Д. Бурлюка, О. Розановой, Н. Кульбина, А. Лентулова, М. Синяковой и др.

17. *Взял.* Сборник. Участв.: Брик, Бурлюк, Каменский, Маяковский, Хлебников и др. Пг. 1915.

18. *Стрелец.* Сб. 2. Под ред. А. Беленсона. Птг. Стрелец. 1916. Обл. раб. Н. Кульбина. Из футуристов приняли участие: В. Маяковский и В. Хлебников.

19. *Сборники по теории поэтического языка.* Вып. 1. Пг. 1916. Участв.: В. Шкловский, Б. Кушнер и др.

20. *Четыре птицы.* Сборник стихов Д. Бурлюка, Г. Золотухина, В. Каменского и В. Хлебникова. Рис. А. Лентулова, Г. Золотухина. М. К. 1916.
21. *Пета.* Первый сборник. М. Пета. 1916. Из футуристов участвуют: Н. Асеев, Вяч. Третьяков, В. Хлебников.
22. *Московские мастера.* Журнал искусств. М. Весна. 1916. Участв.: В. Хлебников, Б. Лившиц, С. Вермель, Р. Ивнев, Т. Чурилин, Д. Бурлюк, Д. Вараввин, Н. Асеев, К. Большаков, Н. Бурлюк, В. Каменский. Нотное приложение: А. Рославца. Репродукции с картин: Мильмана, Машкова, Д. Бурлюка, В. Бурлюка, Кончаловского, Кузнецова, Сарьяна и др. Оформление книги А. Лентулова.
23. *Сборники по теории поэтического языка.* Вып. 2. Пг. 1917. Участв.: В. Шкловский, О. Брик, Б. Кушнер и др.
24. *Северный изборник.* М. Лагуны. 1918. Участв.: В. Хлебников, А. Лурье, Г. Петников, Н. Пунин, Н. Альтман, Ю. Анненков, Р. Ивнев и др.
25. *Ржаное слово.* Революционная хрестоматия футуристов. Пред. А.В. Луначарского. Пг. ИМО. 1918. Участв.: Н. Асеев, Д. Бурлюк, В. Каменский, Б. Кушнер, В. Маяковский, В. Хлебников.
26. *Газета футуристов* № 1. Март 1918. Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский и др.
27. *Искусство коммуны.* Газета, издаваемая Изобраз. Отд. Наркомпроса. 1918–19 гг. №№ 1–19.
28. *Поэтика.* Сборники по теории поэтического языка. Опояз. 1919. Участв.: В. Шкловский, Б. Кушнер, О. Брик и др.
29. *Булань.* 1920. Из футуристов участвуют: Н. Асеев, Б. Лившиц, Б. Пастернак, В. Хлебников.
30. *Лирень.* М. Лирень. 1920. Участв.: Н. Асеев, Е. Гуро, В. Маяковский, Б. Пастернак, Г. Петников, В. Хлебников.
31. *Библиотека поэтов* № 1 под ред. В. Каменского. М. 1922.
32. *Библиотека поэтов* № 2 под ред. В. Каменского. М. 1923. Из футуристов участвуют: В. Каменский, С. Третьяков, В. Хлебников.

33. *Лет.* Авиа-стихи. Сборник под ред. Н. Асеева. М. Красная Новь. 1923. Участв.: Н. Асеев, В. Каменский, В. Маяковский, П. Незнамов, С. Третьяков.
34. *Бука русской литературы.* Сборник статей Д. Бурлюка, Т. Толстой, С. Третьякова и др. М. 41°. 1923.
35 *Леф.* Журнал левого фронта искусств. Периодическое издание под ред. В. Маяковского, при участии Н. Асеева, В. Каменского, А. Крученых, Б. Пастернака, С. Третьякова, В. Хлебникова, А. Лавинского, В. Маяковского, О. Брика, Е. Арватова, Г. Винокура, М. Левидова, П. Незнамова, И. Терентьева, Н. Чужака, Вл. Силлова, Б. Кушнера, Н. Горлова, Д. Петровского, И. Бабеля, В. Шкловского, Б. Томашевского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова и др. М. Госиздат. 1923. № 1–4. 1924. № 1–3.
36. *Юго-Леф.* Журнал левого фронта искусств юга СССР. Отв. ред. Л. Недоля-Гончаренко. Одесса. 1924. № 1–5.
37. *За новое искусство.* Статьи В. Перцова и Н. Чужака. М. Всеросс. Пролеткульт. 1925.
38. *Жив Крученых.* Сборник статей Д. Бурлюка, Б. Пастернака, Т. Толстой, С. Третьякова и др. Обложка Г. Клуциса. М. Всеросс. Союза Поэтов. 1925.
39. *На путях искусства.* Сборник статей под ред. Н. Чужака и др. Участв.: Б. Арватов, А. Крученых, В. Перцов и др. М. Пролеткульт. 1926.
40. *Новый Леф.* Журнал левого фронта искусств. Ежемесячное издание под ред. В.В. Маяковского, при участии Н. Асеева, О. Брика, Дзиги Вертова, В.Л. Жемчужного, С.О. Кирсанова, Б. Кушнера, А. Лавинского, П. Незнамова, Б. Пастернака, В. Перцова, А. Родченко, В. Степановой, С.М. Третьякова, Н. Чужака, В. Шкловского, С. Эйзенштейна и др. М. Госиздат. 1927. № 1–12, 1928. № 1–12.
41. *Турнир поэтов.* Примеч. А. Крученых. Стеклограф. Ленингр. театра Дома Печати. 1928. Участв.: Н. Асеев, Б. Пастернак, И. Терентьев, В. Хлебников, С. Кирсанов, В. Маяковский и др.
42. *Литературные шушуки.* Участв.: Н. Асеев, В. Маяковский, И. Терентьев и др. Стеклограф. Ленингр. Дома Печати. 1928.

43. *Турнир поэтов.* Изд. 2-е. Группы лефовцев. 1929.
44. *Литература факта.* Первый сборник материалов работников Лефа. Под. ред. Н. Чужака. Участв.: О.М. Брик, П. Незнамов, В. Перцов, С. Третьяков, Н. Чужак, В. Шкловский, М. Федерация. 1929.
45. *Песня-молния.* Обл. Д. Штеренберга. Участв.: С. Кирсанов, В. Маяковский. (Детская.) М.–Л. ГИЗ. 1930.
46. *Турнир поэтов.* Изд. 3-е. Группы лефовцев. 1930.
47. *Грузии 10 лет.* Сборник. Участв.: В. Каменский, В. Маяковский, С. Третьяков и др. Обложка Ладо Гудиашвили. Тифлис. Заккнига. 1931.

Дальневосточная группа

48. *Юнь.* Журнал Дальневосточного литературного художественного общества. 1920.
49. *Творчество.* Журнал коммунистической культуры, при участии Н. Асеева, Д. Бурлюка, С. Третьякова, Н. Чужака, Вл. Маяковского, В. Хлебникова, П. Незнамова, А. Ярославского, И. Жукова и др. 1921. №№ 1–6. Владивосток. Изд. Приморск. Обл. Ком. РКП. № 7. Чита. Изд. Дальбюро ЦК РКП.
50. *4-й Октябрь.* Юбилейный альманах 1917–1921 гг. Обл. худ. В. Пальмова. Чита. Дальне-Восточного Комитета по организации празднования 4-й годовщины Советовластия. 1921. Из футуристов участвуют: С. Третьяков, Н. Асеев, Н. Чужак и др.

Кавказская группа

51. *Фантастический кабачек.* Сборник. Из футуристов участвуют: И. Зданевич, А. Крученых, И. Терентьев, В. Хлебников и др. Тифлис. [1918.]
52. *С.Г. Мельниковой* сборник. Фантастический кабачек, 41°. Из футуристов участвуют: И. Зданевич, К. Зданевич, А. Крученых, И. Терентьев, Н. Гончарова и др. [1919.]
53. *Мир и остальное.* Баку. 1920. Участв.: А. Крученых, В. Хлебников, Т. Вечорка.
54. *Стихи вокруг Крученых.* Рукописное издание. Баку. 1921.

Заграничные сборники

55. *Вещь.* Журнал международного обозрения современного искусства под ред. Эль Лисицкого и И. Эренбурга. Берлин. 1922. №№ 1–3.
56. *Китоврас.* Леф-Америки. Нью-Йорк. Китоврас. 1924.
57. *Красная стрела.* Сборник-антология, посвященный памяти В.В. Маяковского под ред. Д. Бурлюка. Нью-Йорк. Изд. М.Н. Бурлюк. Из футуристов участвуют: Н. Асеев, Л.Ю. Брик, Д. Бурлюк, Ник. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников, В. Каменский, Б. Лившиц, С. Третьяков, Б. Пастернак и др. [1932.]

II

О войне. Воспоминания о Маяковском и футуристах. Об опере “Победа над солнцем”

О войне

I. Германн и Германия

Читаю “Пиковую Даму”.

Поражает: Германн-Германия.

То же имя, то же лицо, та же судьба.

Сперва — военный инженер, нелюдим, экономен до скупости.

Вспомним о каторжной экономности немцев (В “Игроке” Достоевского):

> — А я лучше захочу всю жизнь прокочевать в киргизской палатке, — вскричал я, — чем поклоняться немецкому идолу.
> — Какому идолу? — вскричал генерал, уже начиная серьезно сердиться.
> — Немецкому способу накопления богатств... Ей-богу не хочу таких добродетелей! ... Всякая семья в полнейшем рабстве и повиновении у фатера. Все работают как волы, и

все копят деньги... для этого дочери приданого не дают и она остается в девках. Для этого же младшего сына продают в кабалу, аль в солдаты и деньги приобщают к домашнему капиталу.

Что ж дальше? Дальше то, что и старшему тоже не легче: есть там у него такая Амальхен, с которою он сердцем соединился, но жениться нельзя, потому что гульденов еще столько не накоплено... У Амальхен уже щеки ввалились, сохнет. Наконец, лет через двадцать благосостояние умножилось... Фатер благословляет сорокалетнего старшего сына и тридцатипятилетнюю Амальхен, с иссохшей грудью и красным носом... При этом плачет, мораль читает и умирает. Старший превращается сам в добродетельного фатера и начинается опять та же история... Чего же вам еще, ведь уже выше этого нет ничего и с этой точки они сами начинают весь мир судить и виновных, то есть чуть-чуть на них не похожих, тотчас же казнить...[1]

Таким же с виду корректным, но в сущности бездушным убийцей, был и Германн. Ожесточенная скупость довела его до безумия, он стал маньяком — и поверил первому подвернувшемуся рассказу о шарлатане Сен-Жермене и его трех безубойных картах, а поверив — бросился в авантюру "беспроигрышного выигрыша", сулившего необычайный куш, "мировое господство".

Германн был сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал... Германн не касался и процентов, жил одним жалованьем, не позволял себе малейшей прихоти. Впрочем, он был скрытен и честолюбив... Он имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасала его от обыкновенных заблуждений молодости. Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки... а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры.

Анекдот о трех картах сильно подействовал на его воображение, и целую ночь не выходил из его головы. “Что, если, — думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу: — что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты!.. Представиться ей, подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником...

(“Пиковая Дама”)[2]

Мания стяжательства, жадность и соблазн легкой и небывалой наживы пересилили, наконец, обычную осторожность и куцую рассудочность Германна. Он решился на все — на фальшивые письма, на обман первой доверчивой любви девушки-сироты, на угрозы 80-летней старухе пистолетом, на всяческое преступление:

— Откройте мне только Вашу тайну

— просит он старую графиню, ставши на колени:

— Может быть, она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Подумайте: вы стары, жить вам уже недолго, — я готов взять грех ваш на свою душу[3].

Знакомый Германна — Томский — говорит:

...У него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства[4].

Продать свою душу дьяволу — вот до чего дошел в своей пошлой алчности Германн. Но и это не помогает — графиня с перепугу умирает, а затем в галлюцинации является своему убийце, совсем уже потерявшему власть над реальностью, и сообщает тайну карт.

Германн верит этому бреду и, как обреченный, берет все свои деньги и идет на последнюю авантюру, или, как

ему кажется, на игру наверняка. Но разбойник отмщен, убийца страшно наказан — он все проигрывает, дама пик усмехнулась ему в лицо, он закричал в ужасе и сошел с ума.

Перешагнуть от мелкого стяжательства к мировому владычеству не под силу разбойничьей душонке, и она свихнулась. Конец бандита — в Обуховской больнице.

Всех ограбить и задушить захотела обезумевшая Германия, продать душу дьяволу и стать Наполеоном мечтал Гитлер — и величайшим крахом закончились их разбойничьи потуги.

Судьба Германна — судьба суеверного Гитлера, карикатуры на Наполеона[5].

Конец Германна — конец обезумевшей Германии.

И эту мрачную историю Пушкин как бы провидел уже сто десять лет назад.

[6 сентября 1944 г.]

II. О войне

В начале осени 1914 г. я написал "Военную оперу", где вывел горе-вояку — обезумевшего Вильгельма II и его свору. Эта пьеса была местами дописана В. Хлебниковым, но все же осталась незаконченной и неизданной. Сейчас я хочу всю ее переписать и отметить, где мое, где В. Хлебникова[6]. Здесь привожу несколько заключительных строк из оперы:

> "Вильгельм:
>
> Я слишком много воевал... Надо было позимовать дома. Теперь меня каждый мужлан возьмет на ладонь, да еще посмеется".

В 1915 году я приготовил книгу цветных наклеек и стихов к ним: "Вселенская война" (вышла в начале 1916 г.)[7]. Это — главным образом о грядущих мировых и межпла-

нетных войнах, но были там и такие наклейки: “Военное государство” — т.е. Германия — изображена (довольно условно) медная корона-каска и тень от нее, как черная пантера. Были еще: “Германия в задоре” и “Германия во прахе” — изображен в примитиве прямолинейный воин с головой, как деревянная болванка. Сперва он вызывающе плясал, затем упал ниц и сверху придавлен шрапнельным снарядом.

В 1915 г. готовилась и другая книга: “Война” — мои стихи и цветные гравюры Ольги Розановой (вышла в начале 1916 г.)[8]. Там, между прочими кошмарами есть и такие:

> “Отрывок из газетного сообщения:
> ... С ужасом вспоминает лично им виденных распятых германцами вниз головой”[9].

О. Розанова сделала соответствующие рисунки. И второй отрывок из газетного сообщения:

> “... во время расстрела мирных граждан заставляли приговоренных к казни рыть себе могилы...”[10]

Вот тогда уже немцы применяли на нашей земле специфическую “военную тактику”. Правда, в ту войну были вещи и похлестче:

> Три серы надумали звери
> Да серы их роги в Берлоге без веры[11].

(мои стихи из этой же книги об отравляющих газах. Берлога — это, конечно, Берлин).

Однако либеральствующая наша интеллигенция не очень любила распространяться тогда, а особенно после войны, о повешении и расстреле мирных жителей. И мне вспоминается, как И. Аксенов[12] через несколько лет печатно упрекал меня в каннибальстве за то, что я приводил та-

кие “газетные сообщения” (все это он подтвердил мне лично).

Из стихов, написанных мною о войне и немцах в наши дни, могу указать на помещенные в журнале “Леф” и в тетрадях: “Борису Пастернаку” в 1, 2 и 3-й (1942–43), а также и тетради “Московские встречи” (1943). Есть на эту тему и в тетрадях “Встречи с Мариной Цветаевой” (1943–44)[13].

Привожу некоторые из них.

Брось, Адольф, ломать комедью —
божьи мельни мелют медля,
но быстрей, чем стая фурий,
скачет брюхом в бездну фюрер.
31. 12–42 г.
(Борису Пастернаку. Тетрадь II. 1942)

Борис,
радость снова и снова.
Помнишь, я тебе писал
в конце 42-го:

“Мы отобрали Котельниково,
отберем Конотоп.
Глядите все —
вот какую блямбу
хераус-готу
готовит
новый год!”

Все сбылось буквально.
И многое другое и далее,
о чем можно только мечтать
в новогоднее гадание.

О вы, надежды яровые,
и славы пурпур и висон!
Уже за Днепром мерещится Киев

и весь в акациях
        товарищ детства — мой Херсон.[14]
19. 09–43.

Скорей гони
        дубиной в домовину
фальшиста-висуна
        горбатую свастину…
1943.
        (“Московские встречи”. Москва, 1943)

6/6 – 44 г.

Такого ада
        не придумать трем Дантам,
такой канонады
        не нагрохать трем Бахам,
какие набухали
        бошам раскрошенным
в ландах Нормандии —
ГУР-Р-Р,
        ГА́ЛЛЫ — ГА́ЛА — ГА!

Будет валандаться!
        Бандитские банды
        германов, фрицев
                гони в фатерланды.
В зверстве изверься
        гиена Германия!
ГУР-Р-Р,
        ГА́ЛЛЫ — ГА́ЛА —
ГАХ!

И воют предсмертно
        сирены горланные, —

геены,
сиреневой смерти
во весь горизонт
р а з в е р с т ы
провалы —
ГУР-Р-Р,
ГУННЫ —
ГУЛЫ — ГУХ!
(Москва, август 1944 г.)

Воспоминания о Маяковском и футуристах

Я думаю, что мои воспоминания должны представлять интерес по различным причинам. Одна из них та, что я был соратником и очевидцем всех первых выступлений В.В. Маяковского; не знаю, найдете ли вы сейчас в СССР еще такого человека. Остался один — Д.Д. Бурлюк — в Америке, да Василий Каменский, который прикован к постели[1].

Другая причина — мы очень много выступали с ним вместе публично. А первые выступления В.В. Маяковского мало известны, потому что свидетелей осталось мало.

И вот я поэтому начну с самого начала, с первого знакомства. Познакомил меня с Маяковским Давид Бурлюк в начале 1912 года. Вскорости, при встрече со мной в феврале 1912 года, Бурлюк сказал:

— Художники "Бубнового валета" устраивают диспут, но я боюсь, что он не состоится за отсутствием оппонентов. Прошу Вас и Маяковского выступить в этой роли.

Мы согласились. Мы были оппонентами по назначению. Маяковский говорил в стиле пропагандистском.

(В дальнейшем, в начале 1913 года он перешел на амплуа агитатора.)

Здесь он говорил: "Искусство связано с жизнью народов. Меняется эпоха, меняется искусство. Поэтому нельзя

огулом отрицать или восхвалять новое течение в живописи, литературе. Надо разобраться в нем". Я выступал более резко, задавал публике и художникам, сидевшим в президиуме, коварные вопросы, словом, оживлял вечер. Бурлюк был доволен. Диспут состоялся[2].

В дальнейшем Маяковский развил этот способ проведения докладов, диспутов, он много острил, читал разные стихи, задавал публике вопросы, отвечал на записки и реплики, в чем был большой и неповторимый мастер. Он моментально отвечал и попадал всегда в лоб. Промахов не делал. Он был снайпером остроумия.

Теперь я хочу сказать о втором нашем выступлении. Это — февраль <19>13-го года, тоже на диспуте, который устроило общество художников "Бубновый валет"[3].

Там меня особенно поразило то, что я воочию, так сказать, лично убедился, увидел силу голоса Маяковского. В никаком другом случае в этом нельзя было убедиться. Почему? — вы поймете дальше.

Маяковский сказал мне: "Пойдем, испортим им диспут за то, что они долго морочили нам голову и обманули нас; обещали издать наш сборник "Пощечина общественному вкусу"". — (Но потом бесконечно затягивали, пока, наконец, не нашлись настоящие люди — летчик Кузьмин и музыкант Долинский, которые и издали.) — "Пойдем на диспут и покажем им, с кем они имеют дело".

Пошли. Сперва выступил какой-то скучный докладчик. Он читал по рукописи чужой доклад. Потом — Максимилиан Волошин (из журнала "Аполлон") говорил об изрезанной картине Репина "Убиение Иваном Грозным своего сына", доказывал, что художник перешел границы искусства, что это не искусство, а анатомический кабинет и т.д.

Начались прения. Взял слово Маяковский и сказал, что "Бубновые валеты" пригласили себе в защитники старенького эстета из "Аполлона" (а "Бубновый валет" — это молодые, здоровые, должны были представлять новое ис-

кусство, самое левое). Маяковский закончил свое выступление слегка измененными строчками из басни Козьмы Пруткова:

Коль червь сомнения залез тебе за шею,
Дави его сама, а не давай лакею[4].

Уже сильно шумевшая аудитория Большого зала Политехнического музея еще больше зашумела и закричала. А у эстрады я показывал разные лихие приемы борьбы с противником: рвал афишу, которая висела там на эстраде, и делал всякие такие вещи. Я удивляюсь, почему тогда нас не отправили в участок. Председатель П.П. Кончаловский, человек крупного сложения, с широкой глоткой, напрасно звенел колокольчиком и призывал к порядку, шум все увеличивался, и Кончаловского не было слышно.

Тут от эстрады рванулся Маяковский с вытянутой правой рукой и загремел так, что вся аудитория как бы провалилась, ее совсем не было слышно. (Ф.И. Шаляпин в своих воспоминаниях пишет, что лондонская пресса приняла его очень холодно, когда он спел "Демона", оперу Рубинштейна[5]. Газеты писали, что у него баритон. По их мнению, бас — тот, кто оглушает первые десять рядов партера.) Какая же сила голоса была у Маяковского, когда он заглушил все двадцать рядов Политехнического музея![6] Причем оглушить Шаляпин мог спокойно сидевшую публику. Это одно дело, а тут все орали, надо было их перекричать.

Такого второго случая я не наблюдал. Обычно, когда он читал стихи, ему могли делать кое-какие колкие замечания единичные личности, Маяковский тут же их парировал. В конце вечера обычно подавали записки, он отвечал, да и посередине вечера были его ответы. Как-то он выступал, а в четвертом ряду сидел какой-то гражданин с большой бородой и читал газету. Маяковский ему сказал что-то, тот не обращал внимания и продолжал читать. Маяковский еще. Тот поднялся и — к выходу. Маяковский

вслед ему сказал: “Пошел побриться”. Потом у себя дома (он жил тогда в Водопьяном переулке у Кировских ворот) он вспоминал: “А хорошо я его отделал?!”

Маяковский любил удачные, остроумные слова. Поэтому он в разговорах, в семье часто цитировал многих авторов. Он знал наизусть Сашу Черного, очень много знал Блока. Он сам говорил, что у него была необычайная память. Кое-что я записал — у меня вышла в 1930 году книга “Живой Маяковский”[7]. Это разные разговоры Маяковского, домашние, с эстрады — 3 выпуска. В книге “Рассказы о книгах” Смирнов-Сокольский вспоминает такой случай. Встретясь с Маяковским, он показал ему вечное перо (тогда это еще было новинкой) и сказал:

— Смотрите, мне тут награвировано — “от Демьяна Бедного”, у Вас нет такой ручки.

А Маяковский ему ответил:

— А кто же мне напишет, Шекспир ведь умер.

И Смирнов-Сокольский в своей книге пишет в примечаниях, что это стало крылатой фразой и указывает, что все это взято из книги “Живой Маяковский”, выпуск III, а что это за книга, кто ее сделал, не указывает[8].

Я получил из Каунаса книгу “Библиография Блока”[9], так вот там указаны источники, которые они использовали. Они указывают: А. Крученых, книга такая-то, собрал, издал, редактировал все три выпуска. Может быть, вам известно, что Маяковский читал стихи А.А. Ахматовой на одном из своих выступлений, чистке поэтов[10]. Она написала стихи на смерть А.А. Блока. (Хотя Блок еще в то время не умер. Но и М.И. Цветаева ведь тоже написала еще в 1916 году на смерть Блока стихи “Плач об умершем ангеле”. Так что это ничего не значило!) Читались они (или пелись), по мнению Маяковского, на мотив “Ухаря-купца”: “Умер вчера сероглазый король, слава тебе бесконечная боль”. Эти высказывания Маяковского вошли в библиографию о Блоке.

О голосе Маяковского я сказал. Маяковский хорошо знал эту свою силу. И однажды он сообщил своим друзьям: “Моим голосом хорошо бы гвозди вколачивать в стенку”.

Он писал: “Мир огромив мощью своего голоса”[11]. Силой голоса можно, конечно, оглушить аудиторию, но покорить мир одним криком нельзя. Сила голоса зависит от большой и хорошо построенной полости рта, хорошо резонирующей, музыкальной, от крепких голосовых связок, от здоровых легких. Но это все еще не обеспечивает хорошего чтения. Помню, в двадцатые годы меня поразило следующее: кроме главной, основной волны голоса, слышались и еще какие-то дополнительные голоса, как будто я слушал орган. Я спросил у Ираклия Андроникова, как называется такое явление? Он ответил, что это обертоны, от них и зависит в значительной степени тембр голоса.

Теперь я могу дополнить свои наблюдения. У Маяковского, вообще гиганта, были особенно развиты широкие плечи, выдающаяся грудь. Когда он читал, мне казалось, что я слышу мощный орган, где много голосов, сопутствующих и вторящих основному. Отсюда следует: 1) для хорошего тембра необходима хорошо развитая нервная система и интеллект, чтобы управлять этим многоголосьем; 2) чтецы, пытающиеся подражать Маяковскому, его манере читать, и не имеющие равных физических данных — бессильны и неприятны в своих потугах, они напоминают лягушку, которая хотела сравняться с волом.

В памятнике Маяковскому на площади его имени прекрасно показана его гордая голова, крепкий торс, широкие плечи и грудь колесом[12].

Я задержался на рассказе о голосе поэта, потому что стихи его рассчитаны на публичное чтение.

“Ввалилась солнца масса, заговорило солнце басом”; “Я сошью себе штаны из бархата голоса моего”[13]. Бархат — это уже тембр.

Маяковский писал стихи на свой голос, потому что он был главным исполнителем их и потому что никто другой так их не мог исполнить. И строчки, эпитеты — все соответствовало его голосу.

Я говорил о силе его голоса. Теперь уместно вспомнить, как он пользовался своими голосовыми средствами при чтении стихов. Конкретный пример. Меня поразило и запомнилось его исполнение стихотворения 1915 года "Вам, которые в тылу"[14]. Это выступление отчасти нарисовано в моих воспоминаниях "Наш выход". Но только частично. Я расскажу подробнее.

Общество "Союз молодежи" устраивало наши выступления, они пользовались публичным успехом. Мы выступали в Петербурге еще в 1913 году в Троицком театре, в Театре миниатюр. Театр миниатюр по понедельникам был выходной и сдавался нам, и всегда переполнен был. Помню еще наши выступления кроме Троицкого театра в других местах[15]. Было выступление на Высших женских курсах в огромнейшем актовом зале (вдвое длиннее вашего)[16]. Это был сборный вечер, посвященный новому искусству — было полным-полно. Выступали Маяковский, я, К.И. Чуковский и др.[17] И вот, Чуковский, выступая, сказал:

— Вот Бурлюк перед вами читал стихи, и Вы не заметили, какую там порнографию он вам преподносит, какое безобразие!

Когда он закончил, я подхожу и говорю:

— Корней Иванович, это же напечатано в книге, я не заметил там ничего такого. Что Вы там заметили?

— Ну а как же, — говорит он, — а вот это:

Мне нравится беременный мужчина,
Как он красив у памятника Пушкина,
Одетый в серую тужурку,
Ковырял пальцем штукатурку,
Не зная мальчик или девочка
Выйдет из злобного семечка.

Мне нравится беременная башня,
В которой так много солдат.
Мне нравится беременная пашня,
Из коей листики зелены торчат[18].

Я говорю:
— А где же здесь порнография?
А он:
— А как же, Бурлюк прочитал “беременная барышня”.
— Что Вы?!

Я беседовал с одним профессором-литературоведом, он говорит:

— Ну, что же! Первые строчки кажутся дикими, но это только видимость. Мы не привыкли просто к таким оборотам речи. Ведь есть выражение: “Его голова чревата мыслями”. Женщина чревата, брюхата, беременна. Чревата мыслями... Ну так он, этот мужчина, тоже мог быть беременен мыслями. А мог и вид такой иметь. Гоголь говорит о Бобчинском и Добчинском в описании действующих лиц, что у них животики были не такие, как у мужчин, крутые, а отвислые, как у беременных женщин.

Еще одно важное выступление Маяковского в “Бродячей собаке” (это в Петрограде, литературный кабачок). Сезон <19>15–16 года. Его знаменитое стихотворение “Вам, которые в тылу”. Вот что мне рассказывала Татьяна Толстая (автор книги “Детство Лермонтова”), случайно бывшая на этом вечере:

Уже после 12 часов ночи конферансье объявил: “Сейчас будет читать стихи поэт-футурист Маяковский”. Не помню, как он был одет, знаю, что он был очень бледен, жевал папиросу и сейчас же зажег другую, затянулся, хмуро ждал, чтобы публика успокоилась и вдруг начал, как-то рявкнул с места: “Вам, проживающим за оргией оргию...”

Некоторые чтецы, подражая Маяковскому, начинают так же громко и потом дальше все усиливают, усиливают голос, а сам Маяковский в некоторых местах говорил совершенно тихо, и только к концу он опять так же повысил голос, обращаясь к публике, опять дошел до предела, до крепких слов, до ругани и этим закончил. Публика, большей частью состоявшая именно из “имевших все удобства”, застыла в изумлении, кто с поднятой рюмкой, кто с куском недоеденного торта. Во время чтения раздалось несколько негодующих возгласов. Маяковский, перекрывая голоса, громко продолжал. Когда он читал последние строчки, некоторые женщины закричали “ах”, “ох” и сделали вид, что им стало дурно. Маяковский стоял очень бледный, судорожно делал жевательные движения и не уходил с эстрады. Очень изящная, нарядно одетая женщина, сидя на высоком стуле, крикнула:

— Какой молодой, здоровый, вместо того чтобы такие стихи писать, Вы бы на фронт шли!

Маяковский парировал:

— Недавно во Франции один известный писатель выразил желание ехать на фронт. Ему поднесли золотое перо и пожелание: “Останьтесь, Ваше перо нужнее родине, чем шпага”.

Та же стильная женщина продолжала кричать:

— Ваше перо никому, никому не нужно!

— Мадам, не о Вас речь. Вам перья нужны только на шляпу.

Некоторые засмеялись, но большинство продолжало негодовать, долго шумели, не могли успокоиться. Конферансье вышел на эстраду и объявил, что вечер закончен. Вскоре я услышал<а>, что “Бродячая собака” из-за этого скандала временно или навсегда была закрыта.

Эту страничку из биографии Маяковского напечатали в примечаниях к I тому собрания сочинений Маяковского, издания <19>40 года[19]; оно сейчас стало редкостью, пото-

му что нынешнее издание издается 200-тысячным тиражом, а то — только 20-тысячным. В этом томе редактором Харджиевым были помещены все манифесты, знаменитые манифесты, подписанные Маяковским (в новом издании их нет!). Один газетчик развязно писал: “Этот манифест, всем известно, что он написан Бурлюком и Крученых...”. Всем известно?! А всем известна автобиография Маяковского: “Мы вчетвером написали манифест”[20]. Он не отказывался от него, а наоборот часто цитировал некоторые выражения из этого манифеста. Не буду напоминать его, только скажу, что там есть режущая фраза “сбросить с парохода современности”, и дальше следуют такие слова: “Кто не забыл своей первой любви, не узнает последней”[21]. Это та же мысль, что Маяковский развивал и раньше: искусство развивается, и нельзя стоять на одной точке. Насколько мне известно, К<арл> Маркс писал, что античное искусство, античное общество — это детство народов, у них замечательное искусство, но это детское искусство, нельзя подражать ему и на этом остановиться. Как тогда быть, скажем, с Пикассо, Матиссом, Дега, Врубелем? Они не похожи на античное искусство. В одной энциклопедии я прочел: “Рафаэль — величайший художник всех времен и всех народов”. А как быть с китайцами, с индусами, с неграми? У них тоже было большое искусство.

В 1910 году я посетил собрание картин на квартире Щукина[22]. Он сам любил все объяснять. Быстро проходил старых мастеров и приводил публику в зал, где были собраны Пикассо, Ван Гог, Матисс, Гоген. И тут же на пьедестале стоял не больше аршина, черного дерева идол, может быть, божок негритянский. Он отличался тем, что лицо было изображено почти реалистически, оно слегка было сделано под кубизм, а дальше удлиненная шея, а потом грудь — в четверть руки выступ, площадка совершенно горизонтальная, словом, все признаки кубизма. И вот Щукин говорил: “Посмотрите — отсюда идет Пикассо”. Ал<ексан>др Н. Бенуа, тогдашний известный критик го-

ворил: “Да, когда я посетил Щукина и увидел этого божка, то подумал, что это серьезная вещь”.

Первые в мире спектакли футуристов

Летом 1913 г<ода> в петербургском объединенном “Союзе молодежи” (это союз художников, потом и писатели вошли туда) была группа футуристов во главе с меценатом Л.И. Жевержеевым. Он решил, надеясь на то, что мы делали колоссальные сборы, устроить в театре б<ывшем> Комиссаржевской спектакль, и нам срочно были заказаны пьесы. Надо их было сделать осенью, а нам их только летом заказали. Я жил тогда в Усикирко в Финляндии, на даче Матюшина и набрасывал свою вещь. Об этом я написал также в книге “Трое”, 1913 год<а>.

“Воздух густой, как золото, я все время брожу и глотаю его. Незаметно написал “Победу над солнцем”. Созданию ее помогли звуки необычайного голоса Малевича (художника, который оформлял — *А.К.*) и нежно певшая скрипка Матюшина.

В Кунцеве Маяковский обхватывал буфера железнодорожного поезда. Так рождалась его футуристическая драма”[23].

Он первоначально хотел ее назвать “Железная дорога”, потом еще как-то. Но не успел придумать названия, и мы послали ее в цензуру, которая заведовала зрелищами.

В цензуру рукопись так и пошла: “Владимир Маяковский — трагедия”. Насчет заглавия он сказал: “Потом, потом, успеем”. Когда выпускалась афиша, то полицмейстер никакого названия уже не разрешил, а Маяковский даже обрадовался: “Пусть так и называется “Владимир Маяковский”.

У меня тоже получилось недоразумение. Я текст написал, а музыку писал Матюшин, я ее даже не слыхал до пред-

ставления. Декорации, костюмы делал Малевич. Но он делал их в последнюю неделю, когда были уже афиши. Там было напечатано: “Победа над солнцем”, опера Крученых”. Матюшин — музыкант, написавший музыку, ходил, все время недовольно фыркая: “Ишь ты, подумаешь, композитор тоже, оперу написал”. Художник Малевич много работал над костюмами, декорациями “моей” оперы. Сначала в ней по афише значилась одна женская роль, в процессе же режиссерской работы и она была выброшена. Решили: “Ну что ж, раз у Вас все мужчины, так к чему это, не надо”. И тем более, что я тогда в одной из своих книг (“Взорваль”) написал, что в будущем нашем языке будет только мужской род.

Не удивляйтесь, дело в том, что это сбывается. Теперь не говорят “кондукторша”, а говорят “кондуктор” и даже не смотрят, мужчина или женщина, или “водитель”, не говоря уже о всяких других профессиях. Затем сокращенные слова — “начальник канцелярии” — “начканц”, “главное управление” — “главупр”. Или, например, “РАПП” — звучит как слово мужского рода, и вот, когда Фадеев выступал и говорил: “РАПП — она решила”, — это странно было слышать, потому что по звучанию РАПП — мужского рода. И на производстве, вы замечаете, женщины в мужских костюмах, брюках. На улице много молодых девушек в очень узких брюках. Я спросил одну: “Вы что — стиляга?”. Она ответила, что “это модно”.

Мы сделали свое дело. Маяковский сам играл в пьесе главную роль. Там у него в тексте так и было: “действующее лицо — Маяковский”, и трагедия называлась “Владимир Маяковский”. Он свои стихи читал, конечно, прекрасно. Вот, например, такие строчки: “Я летел, как ругань, другая нога еще добегает в соседней улице”. Эти строчки Маяковский приводил как образец динамизма в своих докладах 1920–1927 гг. Он говорил:

— Эти строчки выражают максимум движения, быстроты. Одна нога здесь — другая на соседней улице”. Это

не то, что “Гарун бежал быстрее лани, быстрей, чем заяц от орла”[24].

Теперь о самой постановке. Пьеса Маяковского заканчивалась в полдесятого. Она длилась всего полтора часа. Когда публика вышла из театра, то говорила: “Это что же такое, ни одной машины нет, ни одной пролетки. Еще только полдесятого?!” А по тексту так и получалось; у Маяковского строчки бывают и в одно слово. Он как-то шутя на вопрос, сколько ему платят, ответил: “За слово — рубль, за тирешку — 75 копеек”.

Не секрет это, можно сказать: даже в собрании сочинений указано, у него было несколько агитационных стихотворений и даже небольших поэмок, написанных совместно с Н.Н. Асеевым и Сергеем Третьяковым. Одна — о заработной плате. Я присутствовал, когда Маяковский говорил Третьякову (Третьяков был в Дальневосточной республике в 1919 году министром юстиции. Ему легко было, ознакомившись с кодексом, написать такие стихи, и он писал их хорошо): “Вы напишите, напишите обыкновенно, длинными строчками, а я уж там их поотделаю”.

Маяковский просмотрел, многое выправил. У него из одной строчки выходило минимум две, а то и три. Тогда не знали, как ему платить и платили <как> за три строчки. Он отсчитывал Третьякову, сколько тот строчек написал, а остальное они делили пополам.

Асеев мне говорил, возмущаясь, что не понимают строчек Маяковского: “...есть у нас еще Асеев Колька, этот может, хватка у него моя, только денег нужно сколько, маленькая, но — семья”[25].

Ясно, что это смехотворная шутка (у Асеева семья — два человека, а у Маяковского — пять).

Асеев говорил о рекламных стихах, что их писали для “Моссукна”, для “Резинотреста” и др. Эти стихи писались быстро, они не могли их вынашивать. Вот Гоголь говорит, что каждую рукопись художник должен написать, потом

положить в стол, потом через полгода переписать и снова положить в стол и так проделать собственноручно пять раз. Им этого делать нельзя было.

Асеев мне говорил: "Я этих произведений совместных не помещаю в своем собрании сочинений, а у Маяковского они помещаются, но за фамилией Маяковского, а в примечаниях указывается фамилия Асеева, но гонорара я не получаю". У него таких несколько вещей.

Пьеса Маяковского, была, как я сказал, очень короткая. Читка с антрактом, и все за полтора часа кончилось. Маяковский, чтобы протянуть время, вот что проделал. Там есть у него момент, когда он собирает всякие вещи в корзину, хочет уходить. Так он решил протянуть, начал очень медленно их укладывать. Получилась длинная пауза, а из публики кричат: "Так, Маяковский, дурачь их, так дуракам и надо". Тогда Маяковский сложил все поскорее и ушел. Но не только там покричали, в газетах тоже об этом писали. В "Первом журнале футуристов" собраны почти все отзывы о футуристических спектаклях. Наизусть скажу такие строки:

Бурлюков — дураков
И Крученых на придачу
На Канатчикову дачу…

В 1913 году осенью был еще один диспут, в котором я участвовал и который хорошо помню[26]. И вот что там было. Не то что враги, а даже друзья, которые участвовали в нашей книге, например Б. Лившиц, писал:

"Непринужденность, с которой Маяковский держится на эстраде, замечательный голос, выразительность интонации сразу выделили его из среды остальных участников; глядя на него, я понял, что не всегда тезисы к чему-нибудь обязывают, никакого доклада не было. Таинственные даже для меня египтяне и греки, гладившие черных и непременно сухих кошек, оказались просто-напросто обитателями

нашей планеты, открывшими электричество, из чего делался вывод о тысячелетней давности урбанистической культуры и футуризма. Лики городов в зрачках речетворца отражались, таким образом, приблизительно со времен египетских династий. Вообще будетлянство возникло почти сейчас же вслед за сотворением мира. Эта веселая чушь преподносилась таким обворожительным басом, что публика слушала, развесив уши"[27].

Здесь не вызывает возражения только автохарактеристика. Действительно он ничего не понял. Обворожительный бас Маяковского, это, конечно, дело вкуса, но, помоему, это весьма субъективная оценка мужественного и грозного голоса бунтаря. Главное в другом. Не в манере Маяковского было, особенно в то время, вместо ответственных докладов преподносить веселенькую чушь. Вместо глупостей, приписываемых Маяковскому в цитируемых строчках, на самом деле публика услышала следующую, вовсе не так уж недоступную мысль Маяковского, которую повторял он во многих своих докладах и статьях:

— Еще египтяне и древние греки, — говорил он, — гладили сухих черных кошек и извлекали из их шерсти электрические искры, но не они нашли приложение этой новой силы. Поэтому не им поется слава. Но тем, кто поставил электричество на службу человечеству, тем, кто послал гигантскую мощь по проводам, двинул глазастый трамвай, завертел стосильные моторы.

Маяковский опровергал мудрость, уверявшую, что ничто не ново под луной.

— Какие-то жалкие искорки были и в старину, — кричал он, — но это только искорки, обрывки, намеки. Какие-то случайные находки были в искусстве римлян, но только мы, будетляне, собрали эти искорки воедино и включили в созданные нами новые литературные приемы[28].

Чехов, а также еще один французский теоретик (я сейчас не могу вспомнить его фамилию) говорили, что каждый интеллигентный человек может сказать остроумное слово, хорошую строчку, но талант — это дело не качества, а количества. Кто сумеет сказать не одну строчку, а дать хотя бы две-три страницы, тот создаст произведение, а отдельные словечки, отдельные строчки писатели записывают себе в записную книжку и таким образом они не пропадают.

Например, Чехов в записной книжке записал:

— Мне понравилась строчка какого-то неизвестного поэта. — Какой-то молодой человек спешил к своей даме: "Как саранча летел он на свиданье"[29].

Ничто не могло его остановить, даже стихийное бедствие. Но поэт этот неизвестен. Строчку написал и все. Я както был у В.П. Катаева, недавно, и говорю:

— Валя, ты вот написал детскую повесть "Белеет парус одинокий".

— Да.

— Ты знаешь, откуда ты взял это заглавие?

— Ну как же, из Лермонтова.

— Нет. Это Лермонтов взял у Бестужева-Марлинского эту строчку[30]. Ты думаешь, он только стихи писал? Лермонтов в более раннем возрасте, главным образом, писал поэмы и вот он взял у Бестужева-Марлинского целую строфу. Причем там слово одно есть, странное, я не помню, так в издании Академии наук выправили это слово. Так надо было выправить его у Бестужева-Марлинского!

Катаев, когда услыхал это, кричит своей жене:

— Эстер, Эстер! Слушай, что Алеша говорит! Я думал, что рекламирую Лермонтова, а я, оказывается, рекламирую Бестужева-Марлинского. Какая чушь!

Лермонтов мог использовать Бестужева-Марлинского, взяв у него одну строчку и дальше на этом уровне выдержать все стихотворение. В этом вся задача. Маяковский записывал слова, когда выступал. У него есть такие странные слова, что мы даже не знаем, откуда они. Напри-

мер, у него в одном журнале (“Бов” или “Крысодав”[31], не помню) были к рисункам четверостишия. Вся страница была его, и они были даже без подписи. Там есть такая строка: “Успокойтесь (кто жаловался на плохую торговлю, отсутствие товаров — *А.К.*) жизнь малина лампопо”. Что такое “лампопо”? Есть “Лимпопо” у Чуковского, это река в Африке, а “лампопо”, оказывается, есть в словаре Даля. Я как-то разговаривал с Л.А. Кассилем. Он сказал, что написал вещь, где одна лисица говорила, что растерзала дичь “по-по-лам, по-по-лам, лам-по-по, лам-по-по”. “Я думал, — сказал Кассиль, — что это я сочинил, а оказывается, это есть у Маяковского и в словаре Даля...” У Даля сказано, что это перестановка слова по-по-лам, лам-по-по. При игре в карты оно означает, что взятки взяли пополам, или оно означает легкий напиток: пополам лимонад и еще какая-нибудь вода. “Из малины — лампопо”. С Маяковским осторожно надо быть. У него можно встретить такое слово, что на первый взгляд оно покажется диким, а оказывается, он взял это слово у какого-нибудь писателя или из словаря. Маяковский очень много знал наизусть. Напр<имер,> Чехова хорошо знал, — об этом я расскажу дальше.

Закончим насчет Б<енедикта> Лившица. Вот что он обо мне писал:

“Только звание безумца (видите, какое звание! — *А.К.*), которое из метафоры постепенно превратилось в постоянную графу... позволило Крученых, без риска быть искрошенным на мелкие части, в тот же вечер выплеснуть в первые ряды стакан горячего чаю. Он пропищал, что наши хвосты расцвечены в желтое и что он в противоположность неумным розовым мертвецам летит в Америку и там готов повеситься. Публика уже не разбирала, где кончается заумь и начинается безумие”[32].

Увы, ни линчевать, ни бояться мне публики было не из-за чего. Ни сумасшедшим, ни хулиганом я не был и не видал даже надобности в таких грубых эффектах. Моя роль на этом вечере была сильно шаржирована.

Что я проделал? Мне подали чай. Я его выпил, пока все сидели. Осталось немного на дне. Когда надо было выступать, я поднялся, посмотрел — сзади меня стояла, как у “холодных” фотографов, декорация. Я тогда читаю стихотворение:

Я плюнул смело на ретивых,
Пришедших охранять мой прах[33],

и при этом выплескиваю чай назад. Ну, брызги были, конечно. Но журналистам (они свое дело понимали, им надо было сыграть на руку и себе и нам), нужно было “сочинить” что-нибудь, но нельзя — полную ложь, надо полуправду. Журналиста спросят:

— Послушайте, вы писали — стакан горячего чаю?

— Да, писал.

— Ну, а сколько там осталось?

— Не знаю, не измерял.

— Насколько он горячий был?

— Ну, я не пробовал.

— Брызги полетели?

— Да, полетели.

Впереди в зале сидели гусары с дамами, хорошо одетыми, светскими дамами. Можете себе представить, что со мной было бы, если бы я это проделал по-настоящему.

Между прочим хочу сказать о скандалах, когда я выступал с Маяковским. Фактически не было ни одного скандала, не было ни одного протокола полицейского, потому что эти скандалы были в плане литературном. Не то было у эгофутуристов, когда, напр<имер>, К<онстантин> Олимпов[34] выходил к публике. Чтица читала что-то из И<горя> Северянина, и в это время кто-то, кажется, из восьмого ряда, начал ей подсвистывать, т<ак> к<ак> стихи Северянина немного были сделаны под А.Н. Вертинского. Чтица повернулась спиной (а у нее декольте — от плеч до пояса, треугольником), повернулась и ушла. Публика ее стала вызы-

вать. Она не выходит. Тогда вышел К. Олимпов. Он вел себя немножко как безумец. (Он говорил, что когда его призывали на военную службу, он сказал: “Я Христос, я двигаю трамваи. У меня в одном кармане все святые...” “Когда мне дали ружье, я взял и в землю выстрелил. Меня освободили сразу”.)

С этим Олимповым связана еще такая история. Меня пригласили в Литературный музей посмотреть портрет Маяковского, который они приобрели. Я смотрю, это изображен (я уже не помню кем, — Репиным?.. Репин его рисовал), изображен в профиль этот самый Олимпов, белокурые волосы... “Да это Олимпов, а не Маяковский”, — говорю я.

Чуковский рассказывал, как Репин хотел написать Маяковского и как сам предложил Маяковскому написать его. Это высшей тогда считалось честью, если сам Репин предлагал, что напишет чей-нибудь портрет. Они встретились у Чуковского. Чуковский боялся, что они подерутся. Маяковский читал, Репин был в восторге и сказал: “Я хочу написать ваш портрет”. А Маяковский сказал: “А сколько вы мне за это заплатите?” Ну, потом все-таки Репин пытался его писать, и пока он примеривался, Маяковский сделал много зарисовок Репина (которые опубликованы в книге рисунков Маяковского и в его собрании сочинений)[35]. Чуковский говорил, что это замечательный портрет, немножко шаржированный, в нем немного подчеркнута старость Репина. Ну, а рисовал Маяковский с натуры с необыкновенной быстротой и хорошо.

Плакаты современные, которые мы теперь все видим, потихоньку начинают как-то превращаться в нечто другое. Маяковский дал тип плаката, а теперь плакат уже не плакат, а картина увеличенная, с полутонами, с четвертьтонами. Плакат должен быть рассчитан на то, что человек проходит, быстро проезжает в трамвае и должен его заме-

тить и разобраться. Теперь же нужно подойти и рассматривать, какие там люди нарисованы, с деталями. А в плакате нужно давать основное: мало красок, несколько основных ярких красок. Так что и здесь Маяковский был новатором.

Теперь я хочу еще рассказать об его чтениях и первых выступлениях. Книга “Рыкающий Парнас” — безумная редкость, потому что она была конфискована за кощунство. В “Московском рабочем” вышла книга Лопатина “Москва”[36], где пишется о футуристах, что они много выпускали книг с вызывающими названиями: “Пощечина общественному вкусу” — ну что же тут плохого? “Дохлая луна” была. Почему? Потому что поэты тогда не воспевали, ну, скажем, колхозы, а все луну, да влюбленных. Потом “Рыкающий Парнас”, но почему на Парнасе не могли быть рыкающие, сильные голоса?! Но этого мало, выпустили книгу “Идите к чорту!”. Это был манифест, подписанный Маяковским. И я его подписывал, помню, как мы писали. Потом здесь же дальше на стр. 9, стихотворение Бурлюка: “Сатир несчастный, одноглазый, доитель изнуренных жаб...”. Лопатин написал, что вышла книга “Доитель изнуренных жаб”. Он взял это название из пятитомного издания “История Москвы”. Все книги футуристов там перечислены и сказано, что там печатались Бурлюк, Крученых, Хлебников “и др.”. Наконец-то, и Маяковский попал в “и др.”.

Интересно, что в этих первых сборниках были другие варианты, было не так, как в позднейших собраниях сочинений печатали. В этом сборнике замечательна еще такая вещь. Манифест, который был направлен против Ф<едора> Сологуба и “Аполлоновцев” всяких и эстетов, подписал Игорь Северянин. Я говорю Маяковскому:

— Как так? Зачем нам Игорь Северянин?

— Да очень просто, я его нарочно сюда пригласил. — (А он к тому времени уже поссорился с Сологубом). — Он

подписался. Теперь он поссорится и с остальными и те без него рассыплются.

Так и случилось.

После этого манифеста исчез эгофутуризм. А Северянин, Маяковский, Бурлюк, Каменский поехали в турне, в начале 1914 года[37]. У Северянина есть стихотворение

Где-то в Керчи
Я увидел, что слон-то
Был из гуттаперчи,
А следовательно — не слон[38].

Это он поссорился с Маяковским. Я говорю Маяковскому: "Зачем ссориться?", а Маяковский отвечает: "А зачем он нам теперь? Его стихи я и Каменский читали не хуже его самого. Зачем нам Северянин?". Он подписался, потом рассорился с Маяковским; он сделал свое дело.

Стихотворение Маяковского "Пробиваясь кулаками"[39] начинается "Я подошел к зеркалу", затем в позднейших публикациях "Я пришел к парикмахеру и сказал" и т.д. Замечательно, что это стихотворение было напечатано в журнале "30 дней" в 1930-х годах в переводе на древнерусский язык. Перевел его знаменитый славист Роман Якобсон[40]. И там так: "Аз шед к брадобрею и рекох". А Маяковского — певца индустрии, в наше время переводить на этот язык, конечно, было ни к чему. Якобсону хотелось поупражняться, он специалист в славянских языках.

А вот о парикмахере у Маяковского:

Я подошел к зеркалу,
сказал спокойно
Будьте добры, причешите мне уши
Гладкий парикмахер вдруг сделался хвойный
Лицо вытянулось как у груши.
Сумасшедший, рыжий, запрыгали слова

Ругань врывалась от писка до писка
И долго хихикала чья-то голова
Выдергиваясь из толпы как старая редиска.

Здесь интересна всякая строчка.

У Маяковского имеются знаменитые строчки, я напомню их:

Кровью сердца дорогу радую...
Тысячу раз опляшет Иродиадой
Солнце землю —
Голову Крестителя.[41]

В примечаниях к I тому говорится, что Маяковский спутал, что не Иродиада плясала из-за головы Крестителя, а плясала ее дочь, Саломея. Вопрос — спутал ли Маяковский, и если спутал, то почему. Один поэт сказал, что образы строятся различно: по сходству, самый примитивный пример “изба как старушка”, по контрасту — “белокожий негр”, но самые сильные, самые неожиданные это — по смежности. Иродиада-то построена по смежности, она и Саломея рядом стоят. Это мать и дочь. Маяковский мог вполне заменить одно другим и получается неожиданное. Ему нужно было взять Иродиаду, потому что Иродиада опляшет голову Крестителя и потому что Иродиада звучит как меридиан. А Саломея — это Оскар Уайльд, это не для Маяковского. Можно доказывать на примере стихотворения Маяковского “Я подошел к зеркалу...”, что Маяковский ошибается, т<ак> к<ак> уши не причесывают, не к чему. Почему он так сказал? Потому что это образ неожиданный, запоминающийся, построен по смежности. Есть еще один пример, которым пользуется Маяковский: “Иродиада — сердце радуя” (рифма), это создание образа по созвучию. Так, для поэзии равнозвучащие слова часто равны между собой в стихах. Если приходится при переводе заменять иностранное слово русским, то выбирают равнозвучащее, это будет самый близкий перевод.

Теперь немного о выступлениях Маяковского на трибуне. В “Крокодиле” (1940 г.) были мои воспоминания о Маяковском, которые не вошли в прежде опубликованные[42]. Я написал много, они поместили немного, видимо то, что нашли самым интересным.

— Маяковский, попросите передних сесть сбоку, а то ничего не видно.

Маяковский:

— Просверлите в них дырочки и смотрите насквозь.

— Маяковский, попросите передних сесть, а то вас не видно.

— А сияние над моей головой, надеюсь, видите?

— Попросите выйти из проходов.

— Целую неделю истратил, чтобы собрать вас сюда, а теперь еще — выводи.

Из публики проталкивается на эстраду толстый маленький человечек типа старого народника. Он клеймит Маяковского:

— Так нельзя, товарищ, вы такой гениальный поэт, а разговариваете так грубо с публикой. Все “я”, да “я”, разве вы не знаете, что от великого до смешного — один шаг?

Маяковский глазами измерил расстояние между собой и им и отвечает:

— А по-моему, даже меньше.

Этот случай рассказывал Кассиль, причем он допускал неточность, я присутствовал на этом вечере. Когда тот сказал, что от великого до смешного один шаг, то Маяковский “якобы” сделал этот шаг. Маяковский не делал этого шага, Кассиль не точен.

На каком-то диспуте во время длинной речи оппонента часть публики кричала: “Просим”, другая: “Довольно”. Тогда Маяковский поднялся и сказал: “Я всех прими-

рю!" — и, обращаясь к оппоненту, — "Просим, довольно!", и затем произнес свою речь.

1926 год. За несколько дней до лекции Маяковского в Мюзик-холле на диспуте об есенинщине толпа "есенинских невест" сорвала криками и свистками выступление Асеева[43]. Маяковский в Политехническом:

— Не дали выступить против есенинщины одному моему товарищу.

Шум, крики:

— И тебе не дадим! Долой!

Перекрывая все, гремит голос Маяковского:

— Меня вы своим голосом не сгоните, всю лирику Есенина, — (зал затихает), — я уложил бы в две строчки бульварного романса — "Душа моя полна тоски, а ночь такая лунная".

Аплодисменты. Хохот. Маяковский, наклонившись к микрофону:

— Товарищи, слушайте, как аплодируют человеку, выступающему против Есенина.

1922 год. Заседание в Наркомпросе по плакатам "Азбука для взрослых". Собраны лингвисты, почтенные седовласые профессора и недоуменно пожимающий плечами Маяковский. Придумывают слова для азбуки.

— А — арбуз, атом; Б — блоха, берег… Владимир Владимирович, ваше мнение?

— Арбуз, блоха! Бей белых! — вот это нужно для второй буквы азбуки.

Еще я не знаю, опубликовано ли это: он зашел в редакцию какого-то юмористического журнала. Маяковскому говорят: "А вот вы явились. Мы в данное время пишем рассказ, и нам нужна фамилия, чтобы видно было, что это ученый, и вместе с тем, чтобы смешная". Маяковский ответил сразу: "Тимирзяев". Он бил всегда в лоб и молниеносно.

Я уже говорил, что Маяковский очень любил Чехова, написал статью в 1914 году к десятилетию со дня смерти Чехова[44], часто цитировал его, у меня в “Живом Маяковском” приводятся эти цитаты. Он Чехова хорошо знал, и основная идея его статьи: обычно пишут, что Чехов пессимист, у него скучные люди, серые обыватели — то все это не существенно. Главное — он был прекрасный творец веселых остроумных слов.

Несколько моих замечаний о Чехове (пусть это будет к столетию со дня его рождения)[45]. Это — замечания о писательской технике. Я не видел их ни у одного исследователя, хотя и спрашивал у чеховедов. Они тоже не знают. Может быть, они пригодятся. В пьесе Чехова “Вишневый сад” есть фигура Епиходова по прозвищу “22 несчастья”. Это число — магистраль пьесы, ось, на которой вертятся события. Купец Лопахин предупреждал Раневскую: “Вам уже известно, вишневый сад Ваш продается за долги. На 22 августа назначены торги”. И на следующей странице: “если ничего не придумаете, то 22 августа и вишневый сад и все имение будут продавать с аукциона”. В пьесе есть героиня Варя, приемная дочь Раневской. В списке действующих лиц указано, что ей 24 года. Откуда и зачем такая точность? О возрасте Раневской ни слова, только у двух или трех лиц указан возраст. А тут точно — 24 года. В разговоре с Раневской Варя сама невольно разъясняет: “Мамочка, не могу же я сама делать Лопахину предложение. Вот уже два года все говорят мне про него, а он или молчит, или шутит. Я понимаю, он богат, занят делом, ему не до меня, если были бы деньги, хотя немножко, хотя бы 100 рублей, я бросила бы все, ушла подальше в монастырь”. Она уже два года прослыла невестой Лопахина, хотя он ей предложение не делал, то есть она в дурацком положении. Другими словами, когда ей было 22 года, с ней случилась эта драма, и эта драма проходит через “Вишневый сад” и в самом конце пьесы смешно и печально кончается. Его

втолкнули к ней в комнату и оставили их наедине, а она говорит: “Где тут калоши, старые калоши?” Так не состоялся их разговор, Лопахин уехал. В пьесе еще несколько раз проходит эта цифра — 22. Если сказать, что мало ли что бывает, подумаешь, какое-то число; но случайных совпадений здесь быть не могло, т<ак> к<ак> это повторяется не раз, не два, а три — это уже делает фигуру; а когда семь раз — это уже сложная фигура. Не могло быть это так, случайно, товарищи. Чехов, по уверению некоторых, говорил: “Если в первом действии висит ружье, то оно дальше должно стрелять”, а Епиходов появляется в 1-м действии. Оно и стреляет дальше: “Вишневый сад” пострадал 22-го, Варя — двадцатидвухлетняя.

Ну, скажут, это случайно. Берем его рассказы последних лет, напр<имер>, “Учитель словесности”. Там две сестры. Старшая Варя (как и в “Вишневом саде”) ей 23 года, она хороша собой, красивее Манюси, младшей сестры, говорила тоном классной дамы, называла себя старой девой. На свадьбе Манюси Варя бросила бокал, который со звоном покатился по полу: “Никто не может понять, — бормотала она, — никто, боже мой, никто не может понять”. “Но все отлично понимали, — пишет в своем письме молодой муж Манюси, — что она старше своей сестры и все еще не замужем, время ее уходит, быть может, даже и ушло”. Из этого ясно, что в дореволюционное время для женщины 22 года не случайно<ы?>, и это не каприз Чехова; тогда по закону выходить замуж можно было в 16 лет, и понятно, что такой длительный срок (6 лет) уже делался для женщины драматическим. В наше время законы разрешают выходить замуж 18 лет; возможно, что сейчас роковой возраст увеличился на два года. К тому же обычно 24-х лет оканчивают высшее учебное заведение — это является тоже сроком для замужества.

Ну, вот еще пример. В рассказе “Усадьба” — две сестры, Женя и Ираида 24-х и 22-х лет. Когда отец их оскорбил предполагаемого жениха, и тот недовольный уехал, доче-

ри на другой день не хотели встречаться с ним: “Жаба, — вдруг послышалось по его адресу из соседней комнаты. Это был голос старшей дочери, негодующий, шипящий. — Жаба, жаба, — повторила как эхо младшая”. Чехов, большой художник и к тому же врач, снова отмечает, что в дореволюционное время девушка в 22 года считалась старой девой. Отсюда драма. Совсем другое дело у мужчины. У Чехова есть рассказ “Студент”. Он идет в пасхальную ночь, хорошая погода, он чувствует себя молодым, здоровым, двадцатидвухлетним. И Маяковский, который не хотел признавать упадочного Чехова, случайно или нарочно, не знаю, писал в 1915 году:

В моей душе ни одного седого волоса,
И старческой нежности нет в ней,
Мир огромив мощью своего голоса,
Иду красивый, двадцатидвухлетний[46].

Также в его трагедии, в списке действующих лиц написано: Вл. Маяковский — поэт 20–22 лет. Он дает даже кратное 22 — т.е. 44. У Маяковского сказано: “А на крышах танцевали трубы, и каждая коленями выкидывала 44”[47]. Дальше, в стихотворении “Лежит сыт, как Сытин”: “пухлые губы бантиком сложены — 88”[48]. Тоже кратное.

Может быть, цифра 22 у Чехова случайна? А как же тогда вообще в литературе?! Я недавно читал “Обрыв” и там, когда Райский приехал в свое имение и пошел в мезонин, он увидел Веру, уже взрослую: она стояла у окна, на вид ей было 22–23 года. Зачем такая точность? Потому что она одной ногой коснулась обрыва; ей уже 22 и она скользит. У К<нута> Гамсуна рассказ “Голос жизни” (или “Зов жизни”). Героиня принимает своего любовника после первой встречи с ним на улице, вечером, у себя в спальне, тогда как в другой комнате лежит еще не похороненный труп ее старого мужа. Было ей 22 года. Отсюда ее драматический поступок.

Если кто найдет эти мои замечания кабалистическими или даже мистическими, то я откажусь от такого толкования. Но пусть они не пугаются этого, нет. И пусть примут их хотя бы мнемонически.

Примерно в 1922–23 гг. я часто бывал в Водопьяном переулке у Маяковского и Бриков. Когда бывали гости, Маяковский просил: “Ну-ка прочтите что-нибудь”, — потому что у меня были, так сказать, веселые стихи, основанные на неологизмах, простых, понятных, доступных, и я назвал их “Рефлекс слова”. Вы знаете, что если есть красная лампа и какой-нибудь предмет, то рефлекс будет на этом предмете тоже красный. Так и здесь, одно слово может рефлексировать на другое, если это слово идет через всю вещь и является центральным. Я тогда читал главным образом стихи “Весна с угощением”, “Зима” — это самое пронзительно крикливое. Я его читал в Политехническом на чистке поэтов, и был единственным, кто прошел чистку и Маяковского, и всей публики[49]. Были случаи: публика одобряла, но не одобрял Маяковский, и наоборот. Меня же все приняли.

Об опере “Победа над солнцем”

Громадный успех футуризма, собиравшего (в 1913 г<оду>) в течение с лишком сорока лекций, докладов и диспутов — массу публики в Петербурге, соблазнил тамошний “Союз молодежи” (главным образом состоял из живописцев) и его мецената и председателя — известного Левкия Жевержеева, устроить “первые в мире” постановки двух пьес будетлян — трагедии “В<ладимир> М<аяковск>ий” и оперы “Победа над солнцем” (текст А<лексея> Круч<еных>, муз<ыка> Мих<аила> Матюшина, декорации и костюмы знаменитого автора квадр<ата>, как его теперь называют критики — Казим<ира> Малевича). Средств на постановку двух пьес сразу (в декабре 1913) у “Союза молод<ежи>” не хватило, и пришлось в качестве актеров набирать студентов, любителей, и только две главных партии в опере были исполнены хорошими опытными певцами — они просили в программе их имен не упоминать. Рояль, заменявший оркестр, старый, отвратительного тона, был доставлен лишь в день спектакля.

А что делалось с К. Малевичем, которому не дали из экономии возможности писать в задуманных размерах и красках… если прибавить, что художнику приходилось писать декорации под самое пошлое глумление и смех разных молодцов из оперетки (которые играли раньше в этом театре, а позднее там играла Комиссаржевская со своей наспех сколоченной труппой), то удивляешься энергии художника, написавшего 12 больших декораций за 4 дня (так вспоминает Мих<аил> Матюшин)[1].

К трагедии “В<ладимир> М<аяковск>ий” писали двое: Павел Филонов (работал, *не вставая, двое суток)* и Иосиф Школьник, пытавшийся поработать так же (но после первых суток уснул на декорации и чуть не наделал пожара!).

Тот же Матюшин вспоминает с большой благодарностью о студентах-актерах, которые выполнили свою задачу хорошо, притом указывает, что *общих* репетиций для оперы, считая и генеральную, было только две![2] Все это при полном несочувствии лиц, дававших денежную и материальную помощь “Союзу молодежи”, — не считая, конечно, Жевержеева, председателя[3].

Я не могу забыть такого случая: на генеральной репетиции оперы, уже в костюмах (они состояли из прочного проволочн<ого> каркаса и крепкого картона, к<ото>рый живописал К. Малевич) — это спасло актера. А случай (явно злонамеренный) был такой: по ходу пьесы один актер стреляет в др<угого> из ружья, полагается — холостой выстрел, но враги наши, бывшие в дирекции театра, вложили в ружье крепкий пыж, и только благодаря тому, что костюм был сделан из толстого прочного картона и проволочного каркаса, — актер отделался небольшим ушибом. Тут же кстати сообщу, что тот же враждебный директор, когда после премьеры публика усиленно вызывала “автора”, закричал из ложи: “Его увезли в сумасшедший дом!” Преодолеть все эти провокации уже было победой над врагами нового искусства[4].

Напр<имер>, преславный Гр. Петров (был такой священник — не он ли?) или Марк Криницкий называли новое искусство (все без изъятия) хулиганством...

— *Пощечиной по собственной физиономии прозвучала книжка молодых эксцентриков — двух Бурлюков, Х<лебник>ова и др., озаглавленная "Пощ<ечина> общ<ественному> вкусу".* — Этот *и др.* часто появляется в критике и теперь, заменяя собой Маяковского!

Так встречали книги, где впервые печатался М<аяковск>ий, а уже в них был виден его талант и его оригинальность! Все вышесказанное небезызвестным критиком А. Измайловым, с к<ото>рым <Маяковский> опасался, что на Пасху где-нибудь придется похристосоваться, и подобным А. Измайлову■, — относится и к двум "первым в мире" пьесам футуристов:

— *Чепуха, вымученный бред бездарных людей и т.п.*

Такая пародия:

Плечами жми
но не прими
Двух Бур-блюков
За дур-аков! —

пишет некий Берендеев.

Думаю, не стоит долго останавливаться на этом, тем более, что весь этот печальный мусор подобран в "Первом журнале русских футуристов" (1914) в статье под названием "Позорный столб российской критики"■■.

В наше вр<емя> К. Малевич на Западе и в Америке очень знаменит (в ореоле славы, как пишет мне <Давид> Бур-

■ И не зря опасался Маяковский, о его стихах сказано: *поэзия свихнувшихся мозгов*.

■■ В журнале "Литер<атурный> критик" № 4 за 1939 г. <И.> Дукор пишет о наших двух пьесах, приводит издевательские отзывы и с торжеством заявляет: "Трагедию М<аяковско>го ругали *больше*, чем оперу — значит, трагедия лучше". Своеобразная логика вверх ногами![5]

люк[6] из <Голландии> в конце 1959). Его считают чуть ли не родоначальником абстракционизма (беспредметничества), образцы к<ото>рого он дал уже в 1913 г<оду>[7]. Не входя в разбор этого вопроса, скажу только одно: в постановке "Победы..." беспредметного или как он его называл *супрематизм<а>* не было и *не могло быть,* п<отому> ч<то> на сцене *двигались* конструктивные фигуры людей, говорили (правда, на голове у них были большие маски вроде противогазов), действовали, двигались по необходим<ости> суставы сочленений, были и кривые линии, полукруг<и> и др., они напоминали кубистические фигуры людей с выпуклыми грубыми связками <нрзб>[8]. Пели и читали <на> фонетич<еском> яз<ыке>, напр<имер>, из одних гласных, что вполне напоминало вокальные упражнения[9].

Эренбург *в тетради* Preuves <?> пытается с 40-лет<ним> опозданием перевести на французский язык *"дыр бул щыл"* — но это ему никак не удается, замечу от себя, у фран<цуза> получится нечто вроде *"тир буль шиль"*[10]. Это все необходимо для *понимания музыки оперы* "Победа над солнцем".

В. Даль в предисловии к своему толковому словарю говорит, ч<то> по-русски писали только Крылов и Грибоедов, а у П<ушкина> — 1/2 франц<узская> речь. Вот я и попытался дать фонетический звуковой экстракт русского яз<ыка> со всеми его диссонансами, режущими и рыкающими звуками (вспомните хорошие буквы "р", "ш" "щ") и позднее — чтоб было *"весомо грубо зримо":* весомо = самый тяжелый низкий звук, это и есть *еры*[11]. Кстати, пример и из Некрасова: "бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч" — это тоже настоящий русский язык[12]. Конечно, если бы Даль услышал мой opus, он наверняка выругался бы, но не мог бы сказать, что это итальянская или французская фонетика.

Как же это получилось в опере? Там почти все вр<емя> диссонансы, неожиданные скачки и самая сме-

лая фонетика вплоть до песен из *одних гласных,* но также и из одних *согласных* — словом, повороты, пассажи самые неожиданные и уже в самом начале песенка, где заявляется

Толстых красавиц
Мы заперли в дом
Пусть там пьяницы
Ходят разные на-ги-шом

Нет у нас песен
Вздохов наград
Что тешили плесень
Тухлых ная-я-я-д!..[13]

Простите, я не удержался, почти запел, но меня тогда уже поражала смелая музыка Матюшина, кстати сказать, первоклассного скрипача, художника, скульптора, мужа Елены Гуро. Он был очень близок к литературе — он <был> и директор издательства “Журавль”, а после смерти Гуро — муж Ольги Матюшиной, известной ленинградской писательницы, потерявшей зрение во вр<емя> войны.

В сюжете оперы несколько линий:

<Во-первых,> если уже была “дохлая луна”, то почему же не быть побежденному солнцу? В литературном плане идея та же: надоела возня лириков с голубоватыми лунными ночами, блеском их, таинственными тенями, увеличивающими очи красавиц и т.д. и т.п. Так и солнце: очень уж тогда в годы расцвета символизма было распространено утверждение “будем как солнце”[14]. А в поэтической основе оно рифмовалось преимущественно с червонцами — побольше золота, валюты, богатства, о чем тогда мечтало большинство “солнечных людей”. Но уже Маяковский в ранних стихах писал:

Крикнул аэроплан
        и упал туда,

где у раненого солнца
вытекал глаз — [15]

это *первый* удар и начало заката идола буржуазии. Еще из Маяковского:

Ярче учи, красноязыкий оратор!
Зажми и солнце
и лун лучи
летящими пальцами
тысячерукого Марата![16]

Такое отношение встречается и во многих других его стихах и поэмах. Наконец, в общеизвестном стихотворении так наз<ываемое> "солнце" поэт бьет по-товарищески по плечу:

здорово, златолобо.

А ему в ответ:

Ты, да я, нас, товарищ, двое[17],

это уже не божество, а обыкновенный рабочий, товарищ, и если мы его *лица* еще вблизи не увидели, то луну близко сфотографировали и рассмотрели сзади[18].

Тут возникает вторая линия — космическая. Если в 1913 г<оду> "Победа над солнцем" рассматривалась как фантастическое сумасбродство, то теперь вопросы космоса поставлены на научную основу, и в опере несущие солнце (таки поймали это светило!) говорят:

корни его пропахли арифметикой,

то есть, если смотреть в корень, то овладение космосом это наука, где математика одна из главных, и недаром сейчас некоторые ученые разрабатывают вопрос, как бы "поймать солнце", т.е. приблизить его лучи, чтобы они падали на землю в концентрированном большом количестве, — таким образом то, что еще в 1913 году считалось

бреднями, теперь делается предметом научного исследования...

В опере нет плавно плетущегося сюжета, он развивается резкими скачками: тут и Летчик с упавшим аэропланом[19], летавший по этому заданию, и будетлянские силачи, и необыкновенные высотные здания с запутанными ходами и выходами, и оплакивающие солнце дельцы (хор похоронщиков), и черные боги дикарей (в пику золотому идолу), которым поется гимн. Заодно уж и их любимице *свинье*, как читал и напечатал я в своих книгах; Корней Чуковский еще в 13-м году обзывал меня "свинофилом"[20]. Я напомнил ему об этом в своем credo на 1960 год. Свинарство — моя тема.

А вот мое Credo:

Щедрое свинарство — моя тема,
Еще в 13-м году и поныне,
Она затмила экс-принцесс
        и франтов с хризантемами,
и мы живем теперь на земле преображенной,
        не в пустыне:
Идут здоровые свинарки и свинари,
поют ловкие доярки и звучари
и скоро сгинут в отставку
        задиры, ржавые мечари,
Да здравствуют звонкоголосые речари!..[21]

Познакомимся немного с текстом оперы[22]:

новые: мы выстрелили в прошлое

трус: что же осталось что-нибудь?
— ни следа
— глубока ли пустота?
— проветривает весь город. Всем стало легко дышать и многие не знают что с собой делать от чрезвычайной легкости.

Как весна – Феникс – возрождаются.

Толстяк:
(поднимает что-то): кусок самолета или самовара
(пробует на зуб)
сероводород!
видно адская штука возьму про запас... (прячет).

(чтец спеша):
я все хочу сказать — вспомните прошлое
полное тоски ошибок...
ломаний и сгибания колен...
вспомним и сопоставим с настоящим... так радостно:
освобожденные от тяжести всемирного тяготения мы прихотливо располагаем свои пожитки к<а>к будто перебирается богатое царство

Вот о новом, а рядом старое: сами новые к<а>к крапива, <а> рядом бетон<ный> дом!

Толстяк[23]:
а вот бы забраться по лестнице в [шкатулку, чердак][24] мозг этого дома открыть там дверь № 35 — эх вот чудеса! да, все тут не т<а>к-то просто хоть с виду что комод — и все! а вот блуждаешь блуждаешь
(лезет куда-то вверх)
нет не тут все дороги перепутались и
идут вверх

А в 1913 г<оду> небоскребы еще пугали.

толстяк: ба, ой упаду (заглядывает в разрез часов: башня небо улицы вниз вершинами — к<а>к в зеркале)

Все кончено, все опрокинуто и раскинуто:

не поймаюся [принимаюся] в цепи
силки красоты

шелки нелепы
уловки грубы

Всеобщее замешательство, мир перевернулся:

отовсюду льдят самокаты
смертью гробнут стаканы плакаты
Шаги повешены
на вывесках бегут люди
вниз котелками

Только авиатор не растерялся:

(авиатор за сценой хохочет, появляется и все хохочет):
Ха-ха-ха я жив
(и все остальные хохочут)
я жив только крылья немного потрепались да башмак вот!
…
входят силачи:

все хорошо, что
хорошо начинается
и не имеет конца
мир погибнет а нам нет
конца!

Уверенность в победе, — никакие мировые потрясения их не пугают, не боятся ни атомных, ни водородных бацилл (т<о> е<есть> бомб) и верят, что жизнь *победит* или говоря словами В<елимира> Хл<ебникова>: родина сильнее смерти.

Так кончается опера, но продолжение ее чувств и надежд надо видеть в позднейших решениях космических проблем провидца В<елимира> Х<лебникова>.

Всем знающим его творчество известно, что еще в 1912 г. он предсказал падение самодержавия (в 1917), а за-

одно уж и первоклассное значение Сталинграда (тогдашнего Царицына) — все это в итоге изучения ритмов человечества во времени и пространстве. Но он метил дальше — его очень интересовал космос и тут он также искал математических формул, объединяющих большинство известных нам планет. В Баку в 1920 г. он опубликовал небольшой манифест, в литературной части которого сотрудничал и я. Вот он:

> Новость! Зазор! Взятие неба!
> Нашествие будетлян на солнечные миры!
> Мы, главнебы, приказываем вращаться — кому? — 1) Торгашу (Меркурию) 2) Любяшке (Венере) 3) Марфе (Земле) 4) Мяснику (Марсу) — как? По закону уравнения очищенного времени.

Дальше идет сложнейшая математическая формула (см. ее в моей книге "Мятеж I" Баку, 1920, и в "Неизданном Хлебникове" Москва, 1930, вып<уск> 16), она заканчивается лозунгами:

> Эти законы даны *впервые* и *навсегда*... Клянемся, что наши властные приказания не будут нарушены покорными солнцами. Управлять светилами — это больше, чем управлять людьми[25].

Тут уже намечается *победа над солнечной системой!* Что казалось фантастическим бредом в 1920 г<оду>, то сейчас поставлено на научную почву... Связь В<елимира> Х<лебник>ова с оперой еще замечательна тем, что он написал пролог к "Победе над солнцем" к<оторы>й исполнял я в одном из костюмов работы К<азимира> Мал<евича>. Пролог весь состоял из неологизмов-славянизмов, относящихся к театру, т<а>к, напр<имер>:

> Люди... спешите идти в созерцог или созерцавель... (т<о> е<сть> театр — *А.К.*)

Смотраны (декорации — *А.К.*) написаны худогом, создадут
переодею природы.
Звучаре повинуются гуляру-воляру
Будь слухом (ушаст) созерцаль!
И *смотряка.*

Вот отрывки из пролога, но они имеют важное значение для оперы, напр<имер>, место о *переодее природы*[26].

Так, Мгебров в своей книге "Жизнь в театре" т<ом> II пишет о театре, где были наши первые спектакли: "По окончании гастролей Комиссаржевской здание было переделано в ресторан". На стенах его — "букет опереточных цветов, размалеванных с золотом и *вульгарными голыми* женщинами". Мгебров еще говорит о *наших* спектаклях: "Они сорвали опереточные цветы, заслонили вульгарность стен"[27].

Теперь вам будет яснее песня в начале оперы:

Толстых красавиц
Мы заперли в дом,
Пусть там пьяницы
Ходят разные нагишом...

Интересно, что опера "Победы..." имеет уже свою *победоносную* историю. В журнале "Среди коллекционеров", М<осква>, 1924, №№ 3–4 читаем:

> В Ганновере вышла великолепно изданная папка с 10 конструктивистскими литографиями Эль Лисицкого, долженствующими изображать воплощение мотивов из оперы А. Крученых 1913 года "Победа над Солнцем". Издание, отпечатанное только в 75 экз<емплярах> по-немецки озаглавлено "Пластическое оформление электромеханического представления.."[28], —

Короче — 10 фигурынь[29].

Эль Лисицкий, как вам известно, оформил в те же годы книгу "Маяковский для голоса" — в оранжевой облож-

ке, с многочисленными типографскими красочными узорами и алфавитным указателем, как это бывает в книжечках для записи <номеров> телефонов. Это издание сейчас — большая редкость.

Но изданием “фигурынь”, еще более редким и дорогим — цена 35 долларов, история “Победы...” не кончилась. В 1958 году в тех же краях вышла книга Горст<а> Рихтера под названием на нем<ецком> языке “Эль Лисицкий. “Победа над Солнцем” — это уже монография о фигурынях, к<ото>рые все воспроизведены в тексте (в черном цвете) и одна красочная на обложке[30]. Говорят, выходит 2-м изданием.

После первой постановки опера шла еще в Витебске в оформлении талантливой художницы Ерм<олаевой>[31].

Сейчас о “Победе...” печатается у нас в Словаре опер.

Поскольку о свирепых лозунгах, о выстрелах и всякой кутерьме в опере уже рассказано, и намечены пути в космос, разрешите мне закончить на более мирной полосе.

Как весело сказал один поэт:

На горах пасутся козы,
жрут зеленый витамин,
Круч тоскует без глюкозы,
вдохновением томим![32]

Итак, известно, что Пикассо написал около 10 вариантов картины Веласкеса “Инфанта” (“Менины”), конечно, в своем стиле, т<о> е<сть> всякие сдвиги, гиперболы, необычайные лица и фигуры, “обновил”, так сказать, картину. Известно также, что Маяковский в печати и в разговорах с друзьями любил делать варианты даже у Пушкина и Блока.

Напр<имер>, известные строки из “Незнакомки” он читал так:

И медленно пройдя меж пьяными
Среди распутников одна...

У Блока — “всегда без спутников одна”, — но это уже тавтология и непонятно: м<ожет> б<ыть>, она манекенщица, к<ото-ры>м в прежнее вр<емя> (главн<ым> обр<азом>, за границей) не разрешалось ходить вдвоем, особенно с “кавалерами”, а так уже сразу было видно по богатому изящному костюму, кто идет, и рассмотрят ее со всех сторон. Я не хочу сказать, что так и надо печатать Блока с этим вариантом, у М<аяковск>ого были еще и др<угие>.

Так вот, следуя примеру Пикассо и Маяковского, я решил тоже приступить, т<ак> сказать, к мирному строительству, п<отому> ч<то> *мир хорош после победы.*

Вот мои варианты[33]:

Ева Микель-Анджело и Незнакомка Блока

Там, где скучаю так томительно
С вершины древней фрески
розовоперстая в теплом загаре и блеске
Ко мне нисходит иногда
Она — надменно-упоительна
и как яблонька — горда.

Незнакомка во плоти
вся в огне, дыму, тумане,
лучшей — не удастся вам найти
ни в лесу, ни во дворце, ни в ресторане!
Перед нею никнут лилии и пальмы,
розы и тюльпаны

Крошка Ева — верная голубка
вся блистает щедрым югом,
глаз — на взлете голубой,
У тебя звучарница —
любимая подруга

И всем трепетно с тобой

Неизменно нежно-строгая
в детско-взрослой красоте
Забывают при тебе о пьянке и о голоде
и о всяческой домашней суете.
После долгой службы и работы —
упруго-резвая, не хлипкая,
девичьи губы пахнут южным мускатом,
духовитою липою

Среди сотни подруг и друзей —
игры, шум, веселье,
Но как всегда самая горячая страсть твоя —
музыка заполночь — пение.

Какую музыку и какую оперу Ева больше всего любит — об этом, во избежание споров и недоразумений, я промолчу.

Приложение 1

А. Крученых.
Декларации и статьи

Декларация слова как такового

4) Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия) но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), *заумным*. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее.

(Пример: го оснег кайд...)

5) Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир поновому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и "изнасилованное". Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена.

2) Согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные — обратное — вселенский язык. Стихотворение из одних гласных:

о е а
и е е и
а е е е

3) Стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. *Эти ряды неприкосновенны.* Лучше заменять слово другим, близ-

ким не по мысли, а по звуку (лыки — мыки — кыка). Одинаковые гласные и согласные, будучи заменены чертами, образуют рисунки, кои неприкосновенны (напр. I–III–I–I–III). Поэтому переводить с одного языка на другой нельзя, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник. Бывшие д<о> с<их> п<ор> переводы лишь подстрочники; как художественные произведения — они грубейший вандализм.

1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот.

6) Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить.

7) В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы — “неприятное для слуха” — ибо в нашей душе есть диссонанс (злоглас) которым и разрешается первый пример: дыр бул щыл и т.д.

8) В музыке — звук, в живописи — краска, в поэзии — буква (мысль = прозрение + звук + начертание + краска).

9) В заумной поэзии достигается высшая и окончательная всемирность и экономия — (эко-худ). Пример: хо-бо-ро...

10) Всем этим искусство не суживается, а приобретает новые поля, не умерщвляется, а воскрешается.

баяч-будетлянин-поэт-кубофутурист
Алексей (Александр) Крученых
1913–17
апрель-май.

Аполлон в перепалке
(живопись в поэзии)

“Крученых
ногу втыкаешь ты
в мяхкаво евнуха”
(Терентьев)

Рисунок — перпендикуляр сразмаху!

Необычное положение ноги: штопор или бурав…

Композиция у Пушкина — естественное хождение, шатание из угла в угол, и только смерть прекращала, проводила необходимую для рисунка черту!..

А в приведенном Терентьеве — необычность живописной компоновки!

“Пароход плывет по Волге,
По стене верблюд ползет”!
(частушка)

Горизонталь пароходного рейса, пересеченная вертикалью карабканья верблюда — верблюд, воткнутый в пароход!

Кажущаяся нелепость — мудрость рисунка!..

Живопись — проявитель такой композиции поэта и начертание звуков: ударяемые **крученых** и **ты** дают звуковой **тык штычек** в отдувающегося, как пуховик, “мяхкаво евнуха”!..

“Как памятник трезвый
Публично сплю”
(Терентьев)

(Человек, не стесняющийся делать публично все!)

Памятник ложится, но сейчас же протестует и встает, потому что он “трезвый”: резкий, прямой, резво вытянутый во фронт!

И тут же — “сплю” — распластанная постель (сравни: лежа бегаю)

Перпендикуляр мигающий!

Все изображается в неприсвоенном положении и направлении: ветер дует **снизу** — “вой из войлочной туфли лихо радуй”.

— лихо радуй и лихорадуя (лихорадочно и пр.)

“Пока не упрусь дощатой подошвой
В собственный каинный рост”
(Терентьев)

“Суп наголо” –
суп, выдернутый наголо!

“Красота со взломом”! —
лом, продырявливающий икону!

“Совершенно неизвестно чего пожелает
Мой желудок
Хотя бы через пять лет
С луком растянутого бульдога
Ежа
Баталион телят
Или перепоротую кашу Лилилильню
Из фисталя”.
(Терентьев)

Построение: растянутый бульдог (растянутый куб!), воткнутый еж (нож), марширующий баталион телят (!) и снова — каша разливная и перепоротая

“Поэзия что такое?
Укража дойное молоко
А корова?!!!!
Слово!

А бык????
Язык!”
(Терентьев)

Корова стоя читает газету. Ноги — четыре перпендикуляра. Бритва языка подкашивает тяжелого быка — поэзия определяется графически! (Только при разборе я заметил, что в рукописи после четвероногих слов по четыре вопросит<ельных> и восклицат<ельных> знака!)

Каждое построение протыкается, проткнуто (проклято):

“Сливки мокко модница
Висла яблоко Николай угодник”
(Крученых–Терентьев)

Созвучные слова. Общность их и в построении, которое выражается одним рисунком (–$_1$1): поверхность сливок на тарелке, рядом — стоящие жестянки и модница Яблоня повисла — а может, река Висла или висячая — и на берегу яблоко-ня, а повыше гладильной скрижалью заушающий Никола Угодник —

не подходи, а то выгладит!

В страхе бегут “дезертировавшие меридианы” — сухощавные поджарые спортсмены, растянутые в бесконечность (лежачие бегут)

Три названия перпендикуляра:

1) кличка “трезвый” (человек)
2) Николай Угодник (дух)
3) Дезертировавшие меридианы (вселенная)

“Птица-тройка! Кто с <за> ней угонится”?!..

Наконец-то Щедрин дождался, что (мы) стали к нему перпендикулярны — смотри его “будьте перпендикулярны” (сравни: “я очень вам перпендикулярен”)…

Воткнутый под прямым углом кинжал классической трагедии не трогает современного сердца: он кажется холостым чертежом. По Аристотелю, красота доканчивалась гибелью. Акробатические выдумки старого искусства не были сами по себе достаточно интересны, почему публика верить могла в основательность танца только после сломанной шеи: это ее убеждало и восхищало!..

“Красота в погибели”
“Любовь и смерть”
“Философия трагедии”

Веселье достигалось привешенным черепом

“Прими сей череп, Дельвиг, он
Принадлежит тебе по праву”

— Кубок — череп!

“Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья”
(Пушкин)

Грубость вкуса, воспитанная старым искусством, требует искренности лирика и гибели в трагедии. Мы живем в варварское время, когда “дело” ставится выше “слова”, а у Терентьева: “цветут какаисты Бревна смехом”, воткнутая нога (кинжал) — цветет сама (интересно осуществить все это на сцене!), а что делается с продырявленным евнухом — для композитора не видно, — сажаем мудрецов на кол, устраивая громоотвод жизни

“Не упускайте случая
Сказать глупость,
Усыпительной пулей уносится
Всякая пакость
(Терентьев из книги “Херувимы свистят”).

“Сорок соборов на одну Лизу” —
такой размах!..

В драмах Зданевича дан кинематограф перпендикуляров — ежеминутно встает и падает:

В “Янко” частокол-разбойников, косая блоха и распяленный Янко, испускающий мало “фью”.

В пьесе “Асел напрокат” вертикальные женихи с невестой (Зохной) и горизонтальный осел. К концу все ложатся в слезах наземь.

В третьей дра (!) “Остров Пасхи” беспрерывные смерть и воскрешение из пяти лиц, эффект выщербленного забора и спортивная комбинация пяти пальцев в сырное лицо смерти…

Военный вызов

“У-у-а ме-гон э-бью”.
(Крученых)

У-у — глухой рев книзу и затем резкий переход кверху (а) — раскрывшаяся пасть.

“Ом-чу гвут он
За-бью”

Опять “хлопасть”
Дальше: “гва-гва” — лягушачие трели и квак.

“Са-ссаку” — плюется
“Зарья???
Качрюк!???!” —

графичность вопросительного знака — кружение в военной пляске (“вопросительный крючок” — выражение Пушкина)

Задорный вызов

“Чхо-хоа”!
увей чипля!
злукон! злубон!
шашимп!..
Фа-зу-зу-зу!..
(Крученых)

— шипенье, брызги, чахи, хлопанье лопнувшей камеры на всю Европу

Колючки осколки и брызги…

“Заюская гугулица” — (сравни: юсь, выусить как шерсть, моллюски) — тонкая, как волос блондинки, как математика. Гугулица — дикое у-у гу, — чудище на тонкой плюсне — ножке…

РИСУНКИ СЛОВ: (Терентьева, Крученых, И. Зданевич)

1 Свороченные головы — мочедан (чемодан), шрамное лицо, мрачья физиономия и др.

2 Двухглавые слова — я не ягений, внпту исусами (отчаянно пьяный)

3 Сломанное туловище — мыслей (ударение на е), Овделия (исковерк<анное>: офелия)

4 Троичные в брюхе — злостеболь (злость и боль), брендень (бред, дребень, раздробленный день). Вчимдела.

5 Мохнатые слова — беден, как церковная лектриса (притягивает крысу), пеечка (мягкое, круглое, пенистое), случайка и др.

6 Третья нога — летитот (летит от) во сне на Козерога.

7 Однорельсные — жизь (вместо: жизнь), нра (нравится)

8 Трехрельсные — циркорий (вставная буква р)

9 Свыжатой серединой — сно (вместо сон)

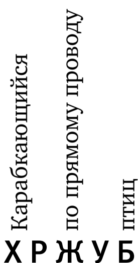
СЛОЖНЫЕ КОМПОЗИЦИИ: (груз на кабеле, прикрепленном за кобуру горла)

Выбурив ка-горло
по кабелю
спускаюсь
из аптеки
в
сак–
вояж

(Крученых)

— Крепкая перекладина. По кап (б) елю, по капле (растянутое а), в саквояж — сак — бряк, вояж — ляж–ка, пляж.

Еще возможны композиции: из разных кривых, лучистая, симультане, пятнистая и пр.



— Легкость (вертикальная фраза) и тяжесть (хржуб).

В заумных словах, освобожденных от груза смысла, наибольшая сила и самостоятельность звука, крайняя легкость (фьят, фьят; мечтаянный пюнь) и крайняя тяжесть (дыр-бул-щыл, хряч сарча Крочо, хо-бо-ро, хружб).

Чередование обычного и заумного языка — самая неожиданная композиция и фактура (наслоение и раздробление звуков) — оркестровая поэзия, все сочетающая

Замауль!..

Декларация заумного языка

1) Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оснег кайд и т.д.).

2) Заумь — первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии. Сперва — ритмически-музыкальное волнение, пра-звук (поэту надо бы записывать его, потому что при дальнейшей работе может позабыться).

3) Заумная речь рождает заумный пра-образ (и обратно) — не определимый точно, например: бесформенные бука, Горго, Мормо; Туманная красавица Илайяли; Авоська да Небоська и т.д.

4) К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы, еще не вполне определившиеся (в нем или вовне), b) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть — заумная характеристика: он какой-то эдакий, у него четырехугольная душа — здесь обычное слово в заумном значении. Сюда же относятся выдуманные имена и фамилии героев, названия народов, местностей, горо-

дов и проч., напр.: Ойле, Блеяна, Вудрас и Барыба, Свидригайлов, Карамазов, Чичиков и др. (но не аллегорические, как то: Правдин, Глупышкин — здесь ясна и определена их значимость),

c) когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство…),

d) когда не нуждаются в нем — религиозный экстаз, любовь. (Глосса, восклицания, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет, ласкательные имена, прозвища — подобная заумь имеется в изобилии у писателей всех направлений).

5) Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же — дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь).

6) Таким образом, надо различать три основные формы словотворчества:

I. Заумное — a) песенная, заговорная и наговорная магия.

b) "обличение" (название и изображение) вещей невидимых — мистика.

c) музыкально-фонетическое словотворчество — инструментовка, фактура.

II. Разумное (противоположность его — безумное, клиническое, имеющее свои законы, определяемые наукой, а что сверх научного познания — входит в область эстетики наобумного).

III. Наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же отчасти относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр.).

7) Заумь — самое краткое искусство, как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по своей форме, например: Кубоа (Гамсун), Хо-бо-ро и др.

8) Заумь — самое всеобщее искусство, хотя происхождение и первоначальный характер его могут быть национальными, например: Ура, Эван–эвое! и др.

Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто.

А. Крученых
Баку — 1921 г.

Фактура слова

Структура слова или стиха — это его **составные** части (звук, буква, слог и т.д.), обозначим их a-b-c-d.

Фактура слова — это **расположение** этих частей (a-b-c-d или b-c-d-a или еще иначе), фактура — это **делание** слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов.

1) **Звуковая фактура:** легкие звуки, легкая нежная фактура —

“неголи легких дум”,

тяжелая —

“табун шагов
чугун слонов”,

тяжелая и грубая —

дыр-бул-щыл…,

резкая (на з-щ-ц…),
глухая — “дым за дымом, бездна дыма”,
сухая, дуплистая, дубовая — “промолвил дуб ей тут”,
влажная (на ю — плюенье, слюни, юняне) и др.

Звуковые сдвиги — “какалые отливы небосклона”.

Звуковая фактура известна под именем **музыки слова** или **инструментовки** его.

В связи с звуковой фактурой возникает чрезвычайно важный вопрос, к сожалению, почти не поднимавшийся в литературе, это вопрос о числе повторений слогов или звуков.

Наш повседневный и поэтический опыт убеждает в том, что повторение звуков как-то влияет на их силу. До сих пор думали, что накопление какого-нибудь звука **усиливает** его значение, как, напр.:

“бой барабанов”

или —

наш бог — бег!

повторение б-б-б усиливает **бой, барабан**, вообще ударную силу этого звука. Так было с твердыми и мягкими звуками, гласными и согласными.

При более внимательном изучении этого вопроса мы убеждаемся, что здесь нужны какие-то поправки, так как повторение **не всегда усиливает звук!**

Напр.: **бо, во** — для выражения большого, а **бо-бо, во-во** — малого?!

жу — выражает жгущее или жуть, но **жу-жу** — малое, ласкательное.

чо, чу, ча — черное, глухое, но **чо-чо**, а особенно **ча-ча**, — означает: дурачок, водка, поцелуй, вообще более веселое!

Известная строка Бальмонта:

чуждый чистым чарам счастья

звучит скорее слащаво-чавкающе, чем грозно и мрачно!

Нужна какая-то мера!

2) **слоговая фактура**: односложные слова резче, отрывистее и (часто) тяжелее многосложных —

“пегас стар стал
зуб уж нет”,

многосложные —

“блистательно полувоздушна” —

воздушный мост, пэанизация.

На слоговую фактуру влияют также **зияния**, дифтонги, ударения, звуковые сдвиги.

3) **ритмическая:** пропуск метрических ударений (ускорение) и накопление ударных (земледелие), суровый размер (ямб,

спондей), танцующий (хорей), меланхоличные трехдольники, торжественные гекзаметры, симметричные ритмические фигуры (у классиков), асимметричные (у футуристов).

4) **смысловая**: ясность и запутанность фраз, популярность и научность (построения и словаря), заумный язык и обычный (книжный и обиходный), первый воспринимается легче, почти без мысли! (хотя для новичков и враждебно настроенных может оказаться труднее обычного!).

5) **синтаксическая**: пропуск частей предложения, своеобразное расположение их, несогласованность — сдвиг "белый лошадь хвост бежали вчера телеграммой".

6) **фактура начертания** (почерк, шрифт, набор, рисунки и украшения, правописание, двойное, тройное написание и т.д.).

7) **факт<ура> раскраски**: цвет буквы, живопись, полихромия.

8) **факт<ура> чтения**: декламация, пение, хор, оркестр, публичные выступления — **завершение** и **разврат** поэзии (поэт изменяет музе — делается оратором, актером и агитатором).

Откуда и как пошли заумники?

Временем возникновения ЗАУМНОГО ЯЗЫКА как явления (т.е. языка, имеющего не подсобное значение), на котором пишутся целые самостоятельные произведения, а не только отдельные части таковых (в виде **припева, звукового украшения** и пр.) следует считать декабрь 1912 г., когда был написан мой, ныне общеизвестный, —

Дыр–бул–щыл
Убещур
Скум
Вы–со–бу
Р–л–эз.

Это стихотворение увидело свет в январе 1913 г. в моей книге “ПОМАДА”. В том же году были напечатаны мои заумные стихи в сборниках “Садок судей” II и “Союз молодежи” III.

В апреле 1913 года мною была опубликована **“Декларация слова, как такового”**, где впервые дано определение **заумного языка и введен этот термин**, отныне ставший общепризнан-

ным (перепечатана в моей книге “Апокалипсис в русской литературе”.

Привожу центральную часть декларации:

“Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), **з а у м н ы м**. Общий язык связывает, свободный помогает выразиться полнее (например: го оснег кайд и т.д.)”.

Ни у кого из русских писателей до меня не было стихов или других произведений, **целиком** написанных на заумном языке, а встречались только отдельные строчки и слова, и больше всего у В. Хлебникова, Е. Гуро и В. Каменского.

Но, как химический элемент, пока он не получен в чистом виде, не имеет самостоятельного существования и не может служить объектом всестороннего исследования и определения, так и заумный язык, лишь данный мною в чистом виде, породил целую **заумную поэтическую школу** (единственно <не> заимствованную с Запада) и положил начало ряду проблем и исследований о нем.

Заумная школа объединяет следующих поэтов:

А. Крученых — (около 100 заумных стихов и несколько пьес).

В. Хлебников — (“Зангези” и др. стихи).

Е. Гуро.

В. Каменский.

С. Третьяков.

О. Розанова.

И. Зданевич — (5 заумных драм).

И. Терентьев

и др.

Из исследований о заумном языке можно указать статью Виктора Шкловского “Заумный язык в поэзии” (сборник “Поэтика” 1919 г.), книгу Корнея Чуковского “Футуристы”, глава “Заумный язык”, отчасти в книге Р. Якобсона “Новейшая русская поэзия” (набросок первый); сборник “Заумники” А. Крученых, Г. Петников и В. Хлебников. Москва 1922 г., “Сдвигология” Крученых 1923 г. и др.

Проблемы, возникшие с появлением **заумного языка**, следующие:

1) Образная и фонетическая сторона заумного языка.

До сих пор всеми исследователями обращалось, главным образом, внимание на звуковую, фонетическую сторону зауми, нас обвиняли даже в желании перевести поэзию на положение музыки, т.е. лишить ее одной из важных частей — словообразности, совершенно забывая, что образованием словесных сдвигов и заумно-синтетических слов нами выдвигается совершенно новое положение **заумности образа**, выражаемое нашими словами, например: сахрун, мизюнь, трусть, рококовый рококуй, гнестр, петер и т.д.

“Это ветра ласковый петер” (В. Хлебников). В слове “петер” соединяется глагол “петь” с существительным “ветер”, и песня ветра дается одним словом **петер**, новый, еще не определенный точно образ, напоминающий отчасти петуха.

В заумном слове — всегда части разных слов (понятий, образов), дающих новый “заумный” (не определенный точно) образ. (Например: слово **петер** допускает и иное толкование, чем то, что мы ему дали).

Фонетическая сторона **заумного слова** отнюдь не является простым звукоподражанием (ибо тогда это будет обычный язык “ай-ай” или “мяу-мяу”), но самостоятельным, всегда необычным звукосочетанием, например:

Хо–бо–ро
Мо–чо–ро
Во–ро–мо
Жлыч

Задача заумного языка — всегда давать необычный для данного языка новый звуковой ряд, тем освежая ухо и горло, воспринимающий и воспроизводящий звук органы слуха и речи.

Из дальнейших проблем наметим:

2) Судьбы заумного языка —

а) до какой степени допустим заумный язык в поэзии (отдельные словечки, небольшие стихи, целые поэмы, драмы, романы?).

б) какому языку принадлежит будущее в искусстве — обычному или заумному и является ли заумь только омолаживанием старого языка или полным поглощением его.

3) Заумный язык и общественность:

а) есть ли заумь порождение индивидуализма, субъективного смакования мира или он <заумный язык> носит в себе коллективное начало, нужен ли он массам? (массовая сигнализация).

б) является ли заумь языком будущего (беспредметничество, конструктивизм) или прошедшего (дикарство, примитив)…

Пока же мое мнение и вера таковы:
ЗАУМЬ — НОВОЕ ИСКУССТВО, ДАННОЕ НОВОЙ РОССИЕЙ ВСЕМУ ИЗУМЛЕННОМУ И РАСТЕРЯВШЕМУСЯ МИРУ.

Алексей (Александр) КРУЧЕНЫХ

Декларация № 4
(О сдвигах)

1) Современная шумливая эстрадно-митинговая пора раскрыла у всех писак (поэтов-прошляков особенно) саранчинное число звуковых сдвигов.

Сдвиг — это: слияние при чтении, особенно вслух, двух (или более) словарных орфографических слов в одно звуковое (фонетическое), напр.: “со сна садится в ванну со льдом” (сосна, вванну, сольдом). “Незримый хранитель могучемо(у)дан”, — чемодан — сдвиг; могу–чему — **раздвиг** (из одного слова — два), “**и кра**сотой нестрогих дев” — кра сотой **слом** (поломанное слово).

В стихе “...Колумб **и Куки**” — к сдвигу, благодаря его юмористичности, невольно напрашивается слог “ши” или “ш”, это явление **недодвига**.

2) Удивленные народы — знайте: все поэты (Пушкин, Тютчев, Некрасов, Блок и др.) читаются не так, как читались до сих пор!

Надо пересмотреть все ниги стихов и издать их по-новому — излечим глухоту читак и старокомнатных писак!

Поэты — на площади и на эстрады! Выбейте моль сдвигов из своих облысевших мантий!

3) Изобилие сдвигов (разобрав только $^1/_4$ Пушкина, я нашел их 7000) объясняется неразвитостью фонетического чутья (поэтического слуха) авторов, в частности — механическим и однообразным способом пользования метром, бедностью ритмических фигур (симметрично-абстрактные схемы строк).

Чем слабее поэт технически, тем больше у него сдвигов (у Пушкина и Тютчева их более, чем у Маяковского и Хлебникова), хотя осознанных сдвигов больше у футуристов.

4) Если поэт не осознает и не использует сдвигов, то будет сам использован ими. Осознанные сдвиги: составные рифмы: "Рак", "Овен" — "раковина", каламбуры, остроты, поговорки: "не хвались, идучи на рать, а хвались ....." Неосознанные сдвиги, бессознательные: сосна сольдом и т.д., они часто дают неожиданную игру слов и образуют неологизмы, например: **чинно раков** ел, **за жар** души, **и юный** жар, **с улыбкой**, **узрю ли** русской Терпсихоры и проч. (см. мою "Сдвигологию русского стиха").

5) Сдвигология (наука о сдвигах) должна быть прежде всего усвоена поэтами, актерами, чтецами и ораторами.

Удачный сдвиг усиливает и обогащает звучание стиха.

Неуместный сдвиг нарушает звучность стиха, разбивает его конструкцию и любую оду может превратить в фарс, напр.:

"Пальнем-**ка пулей** в Святую Русь" (Блок, "Двенадцать").

Для остряков сдвигология незаменима — сдвиг как прием. ("Игра рифмами" Пушкина).

6) Известно, что "рифма вызывает стихотворение" (резкий случай — буримэ) — "Ум работает каламбурами". Сдвигу, как первоисточнику игрословия, в сильнейшей степени свойственно рожать стихи, что вполне осознано футуристами (сдвиго-каламбурные стихи и рифмы, перевертень-палиндромон и др.).

Сдвиги — один из важнейших стимулов современной поэтической техники.

7) Старинный, симметрично-**мертвический** стих академиков особенно усижен сдвигами, потому что был во вражде с живым, разговорным языком и свободно звучащим стихом. В произведениях будетлян ритм подчинен **читке** стиха, слова и строки, даже в написании, держатся не метра, а произносительной фоно-инструментовки:

В ваши мускулы
я
себя одеть
пришел...

или:

Если не
человечьего рожденья день
(В. Маяковский).

Такое написание дает резкость стиха и избавляет от сдвигов: “скулы я”, “нечеловечьего”, которые были бы неибежны при соединении первой и второй строк в одну (при чтении строки автономны).

8) 7 тысяч сдвигов Пушкина! Это еще раз доказывает, что так называемый “ясный, чистый, честный реализм” в искусстве (в частности у Пушкина) — одна фикция и 2 $^{1}/_{2}$ недоразумения!

Сдвиг разоблачает подсознательную работу авторов, обнажает их тайны!

9) Настоящая декларация развивает мысль трех предыдущих моих (“Декларация слова, как такового”, “заумного языка” и “фактуры слова”) **о преобладании в стихе звукового начала** (фонетики и метро-ритма), сдвиги — лучший тому пример.

10) Сдвиг — самое резкое и несмываемое пятно на полях классической и ложно-классической поэзии, он живучее и примечательней самих творений.

Так, поэты умирают, а сдвиги остаются.

Заумь торжествует!

Алексей (Александр) КРУЧЕНЫХ

МОСКВА

Апрель-май 1924 г.

Декларация № 5
О заумном языке в современной литературе

1) Эй, заумники-будетляне,

наш верх!

Русская литература — “покрыта” нами!

Торжество зауми на всех фронтах: не только среди поэтов, но и среди прозаиков, не только у них, но и среди ученых педагогов.

Новое поколение воспитывается под знаком грамофона, кино и фоно-зауми!

На нас падает важная ответственность — руководить этим великим переселением народов в заобласти!

2) Старое стершееся “литературное” слово академиков ныне оживляется народно-областной, чужеземной или заумной фонетикой — от Державина до Пушкина и от Пушкина до будетлян!

Новую речь дали поэты-заумники: Велимир Хлебников, Василий Каменский, Илья Зданевич (заумные дра), Терентьев, И. Сельвинский, Алексей Чичерин и мн. др.

Напряженно разрабатывают фонетику и словоновшества: В. Маяковский, Н. Асеев, С. Третьяков и др. поэты Лефа.

В прозу вводят чистую заумь и озаумленные слова и фразы: Сейфуллина, Вс. Иванов, Леонов, Зощенко, Пильняк, Бабель

и Артем Веселый, последний наиболее конструктивно и планомерно.

Среди современных беллетристов наиболее интересны прошедшие заумную школу.

На страницах повестей — сотни и тысячи заумных слов — “рожок молодости трубит ими в словесном искусстве!”

3) Заумь еще в 1913 году дала права всем национальным языкам будущего СССР, и теперь со страниц речетворцев шумно кричат монголы, башкиры, киргизы, кавказцы, кержаки и проч. и проч.

Вышибив из седла итальянских примадонн и сиплых символистиков, мы соединили Европу и Азию, Восток и Запад!

4) Теперь пишутся поэмы от лица сподвижников Чингис-Хана — наполовину на татарском языке; пишутся письма красноармейцев на подбитом гвоздями наречии, вольно заговорили юные “правонарушители”, “блатные люди”, — и льются разнузданные и странные крики дерущихся армий, мятежных толп и табунов!

Все крики, песни и взрывы запечатлены речетворцами, куется новая вольготная звучаль!

5) Заумь подготовила путь к литературному и служебному восприятию так называемых советских (сокращенных) слов, порою с очень резкой фонетикой и трудной артикуляцией: Прумп, Нижсельгубкредитсоюз, Центробум, Мосторг и др.

И теперь, даже в повседневности, мы смело творим новые слова: спец, вхутемасец, влитхудовка, пищевик, нэпач, нэпман, рабкор, рабочком и др.

Наши смелые заумья, наши “лабораторные опыты и открытия” покрыли все житницы речи, — ибо порох и удушливый газ были изобретены под затвором!

7) Заумь как литературная форма **революционна**, в социальном же отношении ее можно **использовать различно**; так, удушливым газом травят то людей, то грызунов, под Марсельезу то расстреливают рабочих, то обезглавливают королей, и на наших глазах менялось значение красного цвета!

8) Не к мистическим глетчерам и павильонам уединения идем мы, а к обострению слуха, умелого и заумного, к самому широкому жизнепониманию и жизнестрою!

Мы, будетляне, предвестники великих достижений современных ковачей речи.

Еще в 1913 году мы наметили “теорию относительности слова”: установка на звук — приглушение смысла, напор на подсознательное — омоложение слова! Веер сдвигообразов, каменноугольные залежи под пластами дня.

Мы фрейдыбачим на психоаналитке сдвигологических собачек, без удержу враздробь!

9) Кто не с нами — тот позади себя, тот пятками крепок!..

Эй, друзья, веселые шкипидары!
Сгребайте робу и в дальнюю дорогу —
Згара-амб! Бумб!
Чин-драх
Врзз
Жрт!..

Москва, 1924
Октябрь

А. КРУЧЕНЫХ

Декларация № 6 о сегодняшних искусствах (тезисы)

Современный художественный стиль по справедливости должен быть назван УБЛЮДОЧНЫМ.

1) ЛИТЕРАТУРА. a) Помесь Волховстроя с водосвятием, металлиста с Мережковским, завода с храмом — Пильняк, Эренбург, Гладков, Есенин. Здесь царит путаница в идеологии и форме: социализм смешан с сексуализмом, газетный фельетон с лампадным маслом, цыганщина с обедней.

b) Помесь бальмонтизма с пролеткультом, парфюмерного дендизма с кожаной курткой — Кириллов, Казин, Герасимов, Александровский, вся “Кузница” и половина “Октября” (другая половина машет руками и разевает рот по Маяковскому, но голосом пока не вышла. Чрезмерно занятые и спешащие слушатели удовлетворяются и такими: “хотя изрядно все дерут, зато во славу нам орут”).

c) Помесь Вербицкой с заумничаньем, “сизова голубочка” с гориллой — Сейфуллина, Вера Инбер и проч.

d) Помесь водяночной тургеневской усадьбы с дизелем, попытка подогреть вчерашнее жаркое Л. Толстого и Боборыкина в

раскаленной домне, в результате — ожоги, гарь и смрад: Вс. Иванов, Леонов, К. Федин, А. Толстой. Вообще в длинно-зевотные повествования современная мировая напряженность не укладывается. В такт грохочущей эпохе попадают только барабан и трещотка немногих речетворцев Лефа.

[Само повествование разоблачено обнажением приема; кроме того, Лефом утверждены: ораторская установка, стяжение образов (пропуск малосущественного), одновременность планов, производственная материализация слова.]

2) ТЕАТР. a) Помесь Островского с футуризмом — авторы и актеры завывают, пускают слезу и бьют себя в грудь, поскальзываясь на подмостках дыбом: Мейерхольд, сотни "Лесов", "Ревизоров" и "Севильских цирюльников" в "конструктивизме" (лакомые бычки в маринаде).

b) Помесь пропыленной ливреи академизма с агит-блузой — реформированные "Аки" и "Камерные".

3) ЖИВОПИСЬ. Картина издохла. Путь таков: от ископаемо-спальной монументальности к злободневной улице (раз-потребление) — к плакату, вывеске, фотомонтажу. От особнячного эстетизма — к площади и к станку. Живописцы, аннулированные Лефом, сбежали в АХРР — помесь ушата крови с ведром ваксы, кривой фотографии с олеографией, паралича с полуакадемией. АХРР пытается "испужать", а всем только скушно и смешно... Где-то на задворках загнивают Мирискусники и мармеладные Голубые Розы.

4) КИНО. Окончательно развратил публику Глухонемой-кино, давший вместо ударного стиля — сломанную шею, вместо мощных жестов — рыжие пощечины.

Кино как искусство пока весь впереди.

Но и теперь там, где он пользуется приемами Лефа (быстрота, сдвиг, "наплыв", двойная съемка — острый монтаж), Немой бьет косноязычных Аков. Прием побеждает.

Дело искусства — изобрести и применить (установка, синтез) нужный прием, а материал всегда в изобилии дается всей окружающей жизнью.

Только прием (форма, стиль) делает лицо эпохи. (Так, прием цыганского или аковского романса любую революционную

песню приспособит для отдельного кабинета, а прием Лефа даже лабораторную работу делает революционной).

Поэтому вопрос ставится так: ИЛИ академизм ИЛИ Леф, — и никаких УБЛЮДКОВ...

А. КРУЧЕНЫХ

Москва, октябрь 1925 г.

Автобиография дичайшего

Считаю бесцельным верхоглядством биографии и автобиографии на одной страничке. Но, угрожаемый тем, что другими будет написана такая моя биография, исполненная даже фактических лжей, — вынужден-таки написать “оную”.

Во-первых, **как это ни странно**, у меня были родители (потомственные крестьяне). Родился я в 1886 году 9 февраля в деревне Херсонской губернии и уезда и до 8 лет жил в ней и даже пытался обрабатывать землю, но больше, кажется, обрабатывал об нее свою голову, падая с лошади (не отсюда ли тяга к земле в моих работах?!).

8-ми лет переехал в Херсон, где и получил первоначальное образование.

16-ти лет поступил в Одесское художественное училище, каковое и окончил в 1906 году (сдав экзамены по 20 с лишком предметам!) и получил из Академии художеств диплом учителя графических искусств средн<их> учебных заведений, который и эксплуатировал в “минуты трудной жизни”: был сельским учителем в Смоленской губернии и учителем женской гимназии в Кубанской области, откуда извергался за футуризм и оскорбление духовных и светских начальственников.

В 1905 году применял и другие свои таланты: работал вместе с одесскими большевиками, перевозил нелегальные типографии и литературу, держал склад нелегальщины против полицейского участка, куда и попал в 1906 году.

В том же году, в Одессе и Херсоне, началась моя общественно-художественная деятельность: нарисовал и выпустил в свет литографированные портреты Карла Маркса, Энгельса, Плеханова, Бебеля и др<угих> вождей революции.

Эту художественную деятельность я продолжал и в Москве, куда прибыл в 1907 году.

В 1908–10 гг., навестив многообразно прихварывающий Херсон, издал там 2 литографированных альбома "Весь Херсон в карикатурах", сильно взбаламутивших мою скушноватую родину.

Помню такой случай: встречает меня в магазине один из пострадавших дворян в желто-гусарском "околыше" и угрожает:

— Если вы не изымете карикатуру на меня, то будете избиты!

На что я скромно:

— В чем дело? Бейте!

— Нет, я вас повстречаю в темном переулке и там...

— Ну, такие не бьют, которые обдумывают, как бы встретить в темном переулке!

Так меня и не побили... Я и не жалею...

Не рассказываю о других ужасах моей жизни, например, о том, как в детстве я задохнулся в дыму пожара (не мирового, а домашнего), как тонул в родном Днепре, как разбился, падая с мельницы моего деда, — никому от этого легче не стало: во всех трех случаях я все равно спасся...

В 1907–8 гг. я начал работать с многочисленными Бурлюками и Бурлючихами, пропагандируя живописный кубизм в южной прессе.

С зимы 1910–11 гг. я опять в Москве, где весной 12 года познакомился с В. Хлебниковым и, кажется, немного раньше с Маяковским, часто встречаясь с ним в столовой Вхутемаса (тогда Школа живописи, ваяния и зодчества), где он обжирался компотом, заговаривая насмерть продавщиц.

В те же годы, предчувствуя скорую гибель живописи и замену ее чем-то иным, что впоследствии оформилось в фотомонтаж, я заблаговременно поломал свои кисти, забросил палитру

и умыл руки, чтобы с чистой душой взяться за перо и работать во славу и разрушение футуризма — прощальной литературной школы, которая тогда только загоралась своим последним (и ярчайшим) мировым огнем.

В 1912 году весной я впервые (и со скандалом) выступал на публичных диспутах в Москве; писал с Хлебниковым первую свою поэму — “Игра в аду”. Летом она была напечатана с рисунками Н. Гончаровой. Одновременно, с рисунками М. Ларионова, вышла 1-я книжечка моих стихов — “Старинная любовь” — вышла веселая.

Зимой 12–13 года появилась “Пощечина”, где я выступил впервые вкупе с Маяковским, Бурлюком, Хлебниковым и др. Тогда же выскочил “Дыр бул щыл” (в “Помаде”), который, говорят, гораздо известнее меня самого.

Затем события пошли бурно. Бесконечные диспуты, выступления, постановки, книги и скандалы. Из этого периода помню: напророчил литкончину Игоря Северянина в лоне Брюсова с Вербицкой (см. книгу “Возропщем”), а Маяковскому предсказал успех кино и Макса Линдера (в книге-выпыте “Стихи Маяковского”, первая вообще книга о нем); будуче во главе издательства “ЕУЫ”, напечатал первые две книги стихов Хлебникова “Ряв” и “Изборник” (Бурлюк тогда же издал его “Творения”). Обнародовал “Декларацию слова, как такового”, давшую начало теории заумного языка (установки на звук) и формального метода.

Наметилась первая в России самостоятельная поэтическая школа — заумная (заумники).

С этого времени я дал в своих работах ряд возможных для русского языка образцов фонетики, отдавая предпочтение грубому “мужицкому” рыку с южным привкусом на **га**.

В 1913 г. я чаще всего выступал с Маяковским (в Питере и Москве).

Знамя держали высоко и получали много (до 50 руб. в час).

... 1914 год... Война... Зная эту лавочку, я предпочел скромнехонько удалиться на Кавказ. К 1916 г. докатился до Тифлиса.

Немножко подиспутировав, занялся делом — строил Эрзерумскую жел<езную> дорогу; закончив эту постройку и выпустив несколько книг в Тифлисе, а также открыв Игоря Терентьева, перебрался на постройку черноморки, а оттуда (опять подис-

путировав в Тифлисе, особенно в компании с Терентьевым и Ильей Зданевичем), — на железную дорогу в Баку (поближе к России).

В 20–21 году, по приходе большевиков в Азербайджан, работал в Росте, а также в газетах “Коммунист”, “Бакинский рабочий” и др.

Встречался и работал в это время с В. Хлебниковым, Т. Толстой (Вечоркой), Н. Саконской и др., диспутировал и скандалил с Вяч. Ивановым, С. Городецким, местными профессорами и поэтами.

В августе 21 года вернулся в Москву — наиболее любимый мною город и встретил почти всех своих товарищей и приятелей.

Немедленно устроил “приездный” вечер, где я и меня встретили многие, дотоле незнакомые, друзья. Я шумно поделился с ними своими последними соображениями и достижениями.

Предварительную “экскурсию по Крученых” присутствующие сделали под руководством Маяковского.

Первый месяц по приезде в Москву я выступал на разных эстрадах почти ежевечерно, даже устал.

В этом же сезоне на устроенной Маяковским “чистке поэтов и поэтессин” я оказался единственным прошедшим чистку как Маяковского, так и переполненного до отказа зала Политехнического музея. Читал я свою “Зиму” (“Мизиз зынь ицив”).

Так снова — в Москве — взбурлила моя литработа.

А что кипело и как вскипело — смотри в книгах с 21 года по настоящий, и далее...

(Библиография — в моих книгах

“Заумный язык у Сейфуллиной и др.” и “Новое в писательской технике”).

6/X — 27 г.
Москва

Приложение 2

Игорь Терентьев.
Грандиозарь

Сергей Третьяков.
Бука русской литературы

Игорь Терентьев.
Грандиозарь

Крученых — самый прочный футурист как поэт и как человек.

Его творчество — крученый стальной канат, который выдержит любую тяжесть.

Про себя он говорит:

Забыл повеситься
Лечу к Америкам
(из его книги “Взорваль”),

а в “важные минуты” жизни Крученых молится:

беляматокияй
(оттуда же).

С этими двумя фразами он может пройти вселенную, нигде не споткнувшись! Потому что в них ровно ничего не сказано, они великое ничтожество, абсолютный нуль, радиус которого, как радиус вселенной — безмерен!

Никто до него не печатал такого грандиозного вздора — Крученых воистину величайшина, грандиозный нуль, огром!..

Со смыслом жизни на 5-й минуте покончив
Ищу нелепия упорных маслаков
Чтобы грызть их зубами отточенными
Каких не бывает у заморских грызунов!
Моя душа — эссенция кислот
Расставит кость и упругие стали
Слюну пускает без хлопот
        На страшном расстоянии
        Не зная устали
        Транспорт будалый!...
        (из его книги "Тушаны").

Когда публично выступает он с самостоятельным докладом, его лицо, перекошенное судорогой зевоты, кажется яростным, он выкрикивает полные сочной скуки слова и доводит до обморока однообразным построением фраз...

Ему возражают цивилизованные джентльмены, но в этот момент вы начинаете понимать, насколько неопровержим Крученых, что из его гримасной слюны рождается пятносая Афродита, перед которой вежливо принуждены расшаркиваться приват-доценты.

Такова творческая сила нелепости:

... Голая чушь
Какой не бывает короче
И злей и глуше
        (Крученых, "Город в осаде")

И будет не то что мы в газете ежедневно читаем
Перепутаю все края
Выкрою Нью-Йорк рядом с Китаем
И в начале происшествий и новых алфавитов поставлю
Я.
Будет Чехов сидеть на французской горчице
Перьев своих сильнее острясь
На колени к нему в восторге вспрыгнет спина певицы
А вместо меню захудалых — ручаюсь! — бесконечная мразь!
И на баранине клеймо: огромной закорюкой мой клятый глаз!

Пусть красками всех афиш и погребальных объявлений
Будет кричать мое: гви-гва!
Пусть прославляется красный нуль и гений
И лопнет от гнева редактора голова!
(из книги "Буг — будды").

В русской поэзии "голая чушь", начиная уже с символистов, медленно подтачивала кривизной и шероховатиной биллиардный шар обмысленного публикой слова. Корнеплодство в огороде Хлебникова, слова изнанкой — "от трех бортов в угол" — Маяковского являются последней попыткой сделать слово заметным хотя бы по яркой дыре: но этого уже недостаточно. "Тринадцатый апостол" изысканного метафоризма — Маяковский безнадежно орет:

Милостивые Государи
Заштопайте мне душу…

История футуризма — увлекательная повесть для Энциклопедического словаря, но футуристы **все** забывают: может, у них и памяти нет никакой!…

Так или иначе, будальный Крученых всегда "бьет по нервам привычки" и теперь уже он, если кто-нибудь, слушая "ноктюрн на флейте водосточных труб", в его присутствии "подавится восторгом", Крученых пропишет:

душистое рвотное
("Восемь восторгов").

Молафар… озной… озноб… мымз… мылз… экка… мыкыз… ("Наступление" и др.). Всем, кто

С чужой Люлей
Невестой Брюсова
заплюзганной
глязюли акушеркой
цлами цлай
Охт зо 5 ч утра

Сглазили смокинг!.
Наемь… онота
(“Любвериг”).

На смену поэзии обновлявшей (Бурлюк, Хлебников, Маяковский) идет поэзия просто и совсем новая. В 13-м году Крученых обнародовал “Декларацию слова как такового”, где впервые говорится о некоем “свободном заумном” языке, который “позволяет выразиться полнее”:

го–оснег–кайд и т.д.

В своем творчестве Крученых еще не окончательно расквитался с “умной” поэзией, где стоит на последней ступени безумия, дразнясь и хитро увертываясь от лаврового листа:

Я спрятался от солнцев
Чтоб не сглазили
(из “Во–зро–пщем”)

впивается в ногти стальной каприз
(“Будалый”)

Уехал в Чагодубию
Притворился буддою
(из “Мирсконца”).

В произведениях, написанных на языке “умном”, орбита которого целиком проходит среди т<ак> наз<ываемых> “обстоятельств жизни”, Крученых наугад, но в математически точных формулах беспредельного вздора утверждает прочность своего ума, зашедшего за разум и делающего разуму “рожки”.

Здесь он вне стиля, вне всего, что заведомо хорошей марки — хотя бы футуристической.

Падая в пропасть, а не с какого-то этажа в лужу, он развивает безудержную инерцию, которая прорезывает живот земли… и вот:

Тянуткони
Непонятные нони.

Зверь испугался
Откуда галь ся.

Вместо расслабленной поэзии смысловых ассоциаций здесь предлагается фонологика, несокрушимая, как осиновый кол.

Везут осиновый кол
Убьют живых чол
(“Взорваль”).

О чем говорится в этих стихах?

Такие слова как “нони” и “чолы” странны, они туго воспринимаются, не чешут пяток воспоминания, они тешут осиновый кол на упрямой голове людей с хорошей памятью.

И в результате эти стихи будут поняты!

К ним прилипнет содержанье! И не одно, а больше, чем ты можешь выдержать. Потому что нелепость — единственный рычаг красоты, кочерга творчеств:

“голая чушь” — чудо!

Поэты-символисты, утвердившие в себе союз формы и содержания, были кровосмесителями, их потомство рахитично, оно:

Чахоточной ночью выхаркано
В грязную руку Пресни
(Маяковский).

Только нелепость дает содержание будущему:
Нулево
Пулево
Кулево . . . . дыж
(из “Ожирения роз”)

Ягал–млы
(“Бегущее”)

хо–бо–ро
мо–чо–ро
(из “Фо–лы–фа”).

Эти слова втираются в кожу сознания, животворя его.

В равной степени они могут излечить насморк, ревматизм и шератизм:

моя стихина
сильней стрихнина.

Внешние формы и условия творчества Крученых так же нелепы, как их сущность. Он "забыл повеситься" и теперь неудержимо издает маленькие книжки, собственноручно рисуя их шапирографсим чернилом. В каждой такой книжке не наберется более 100 букв: две-три фразы, рекламное название и вот уже новая книга Крученых, подлинная рукопись, рисунок, нестрочье, где буквы ле-та-ют, присаживаясь на квадрат, треугольник или суковатую поперечину…

Такие книги не исправляются автором, не переписываются: они точный след крови, произвольно упавшей из наклоненного к бумаге пера; они пахнут фосфором, как свежие локоны мозга. Вот "Город в осаде", где выпускаются на улицу "свирепые вещи" вместе с воззванием сумасшедших, которые диктуют всему "наизнанку законы"; "Восемь восторгов" — приходно-расходная тетрадь радостей футуриста; "Нестрочье", заявляющее о "совершенной откровенности" автора, когда он пишет на родном заумном языке. "Ф/нагт", "Шбыц", "ра/ва/ха",… этим книгам нет конца и не будет:

все хорошо, что
хорошо начинается
и не имеет конца…

Этими словами заканчивается драма-опера Крученых "Победа над Солнцем". Здесь он оказывается бешеным драматургом. Его драму нельзя читать: столько туда вколочено пленительных нелепостей, провальных событий, шарахающих перспектив, от которых станет мутно в голове любого режиссера. "Победу над Солнцем" надо видеть во сне или, по крайней мере, на сцене. Это не "Ошибка смерти" Хлебникова, где все сидят в одной комнате, разговаривают и входит какой-то неизвестный и еще что-то раз-

говаривают и что-то читают… Эту пьесу можно безболезненно мус<о>лить в кабинете.

Здесь сказывается глубокое различие темпераментов: домомнитствующий, комнатный схоластик Хлебников и летящий на Америке Крученых.

Домашняя мистика не интересует Крученых. В своих критических произведениях он любит все сводить к ярой практике творческого ремесла.

То, что бесцельно путает, должно быть выброшено: чёрта, оседлавшего русскую литературу, он превращает просто в дворника, который не хуже других:

И бес стал пятиться невольно
Заметя что глумлюсь
Щипнул себя, щипая больно
Тебе я предаюсь
(“Полуживой”).

В той же книге (“Черт и речетворцы”) вместе с победой над чертом заявлена победа над “украшением ада” — сладострастием. Величие этого последнего идола колеблется:

Тебе навеки я отдадена
вияся ведьма изрекла
И ветр и зверь и дева-гадина
Касались моего чела
(“Полуживой”).

Победа над великой Вавилонской Блудницей! Тут впервые наступил момент, когда все разрушено, вплоть до апокалиптических ужасов и начинается “Мирсконца”.

Эта мысль — “мирсконца” — записанная как одно слово, фундамент футуризма. Новый мир уже начался, вытеснив собою все нежные воспоминания; вот почему футуристы о таинственной, строгой и нежной луне — Саломее говорят, что она **сдохла**.

Мир не умер, не почил, а именно подох, потому что от него теперь ничего не осталось, кроме “блевотины костей” или “душистого рвотного”. Те, что с верою ждут еще “конца света”, не

заметили минуты, когда мир погибал! Для Крученых “света преставление” факт давно совершившийся и даже малоинтересный!.. Казалось бы **что** “мистического” в ярких клееных бумажках, которые делает Крученых вместо картин: не то ли самое нравится детям, и дети, придя на выставку картин футуристов, совсем не боятся бумажек Крученых.

Почему же родители их полны ужаса под маской негодования и презрения?!

Не потому ли, что тут они не узнают себя, природы, всего, что существует с начала мира и должно существовать до “конца света”! Должно существовать, время еще не пришло, а между тем в бумажках Крученых уже ничего нет! Что это? Издевательство? — два черных прямоугольника, из которых один бархатно-матовый квадрат, а другой лакированно-блестящая полоса?!

А вдруг в следующий раз он возьмет и наклеит только один блестящий или матовый квадрат?! что тогда?! Тогда “конец света”! И с детства привычный для человечества страх ночи и светопреставления подымается в душе взрослого человека, потому что не заметил он, как мир кончился и начался с конца… без “трубного гласа”, мир заумный, заойный… Для тех, кто этого не заметил, мир продолжает существовать, но Крученых давно заявил в “Победе над Солнцем”:

знайте, что земля не вертится.

Понимающие слово-мирсконца **только** как символ творческого обновления или чего-нибудь еще — заскакивают вперед, но неудачно, потому что символическое понимание вещей не дает и отдаленного постижения живой и плотской мысли — мирсконца.

Мирсконца пока еще не символ, а только факт. Только петуший голос Алексея Крученых. Только он, Крученых, писавший вместе со всеми русскими поэтами-футуристами и объединивший в своих книгах всех русских футуристов художников, которые любовно украшали его “голую чушь” собственной “чушью”, может теперь, принеся догмат и войну, прокричать:

И так я живу
Полый

Протух
Петух мудрости
("Мятеж на снегу").

Мне смерти нет и нет убоя в лицо плюют карболкою напрасно как будто пухну от ядопоя а пистолета выстрел застенчиво гаснет.
("Будалый")

Но все эти крайние нелепости, этот театр безумия является только подходом к иному, еще большему вздору — заумному языку. Весь футуризм был бы ненужной затеей, если бы он не пришел к этому языку, который есть единственный для поэтов "мирсконца".

Голосом звонким, как горлочервонцем шекспировского оборванца, были выброшены первые будетлянские слова:

Дыр-бул-щыл
Глы–глы–воггулы
Чагогдубия
Го–оснег–кайд.

Здесь впервые русская поэзия заговорила гортанью мужчины и вместо женственных: энных, енных, ений эта глотка исторгла букву "Г" — "глы–глы". Мужественность выразилась не в сюжете, что было бы поверхностно, но в самой сердцевине слова — в его фонетике, как это уже намечалось в словах: гвоздь, голандос, Ассаргадон, горилла…

К. Малевич пишет: "Бумг, мумонг олосс, **а**чки облыг гламлы" — в последнем Вашем облыг лежит большая масса звука, которая может развертываться, и конечные буквы дают уже сильный удар, подобный удару снаряда о стальную стенку"…

Военный вызов

Ууа–ме–гон–э–бью
ом–чу–гвут–он
за–бью

Гва–гва… уге–пругу
па–гу…
Та–бу–э–шиш…
Бэг–уун–а–ыз.
Миз–ку–а–бун–о–куз,
са–сс**ак**ууи.
Зарья? Качрюк?!!!
(из книги "Водалый водолаз").

(Кстати: это стихотворение еще раз докажет вострологовым пушкиньянцам, что они **окончательно** не могут отличить Крученых от Пушкина.) Стихи должны быть похожи не на женщину, а на "грызущую пилу". Вот какое обязательство принял на себя первый заумный поэт — Крученых.

Но это обязательство он выполняет, конечно, так же мало как и всякое другое, п<отому> ч<то> он художник, которому не важно создавать в русской поэзии эпоху "мужества" или иную, — он должен жить, оставаясь чистым нулем — он может, напр., и пококетничать:

ик вик любверик
ики кри
Карчи! . . .
("Будалый").

Ему некогда останавливаться на исторической самооценке перед зеркалом славы, когда "будалая" эпоха наступила и творятся самые необходимые слова:

Янь юк зель дю гель газ шья жлам низвак, цлам цлай, заландалы… А вот милые стихи, после которых всяческая необходимость исчезает:

иемень
мень
ень
зья фью ра
зьяньте мня.
("Дюбовяй")

Таким образом, Валерий Брюсов дождался ответа на свой вопрос “где вы, грядущие гунны?”, а Мережковский простым глазом может видеть “свинью, летящую в лазури”.

На заумном языке можно выть, пищать, просить того, о чем не просят, касаться неприступных тем, подходя к ним вплотную, можно творить для самого себя, потому что от сознания автора тайна рождения заумного слова скрыта почти так же глубоко, как от постороннего человека.

Но заумный язык опасен: он убьет всякого, кто, не будучи поэтом, пишет стихи.

Заумные стихи ему не понравятся. А дверь мышеловки закроется сама собой.

Когда-нибудь новый Даль или Бодуэн составит толковый словарь заумного языка, общего для всех народов.

Новый Грот упорядочит правописание.

Тогда явится и новый футурист.

И это будет наш Алексей Крученых…

Достоевский верил, что Россия “спасет Европу”, в наши дни русский народ клянется “научить” ее, у нас: или все, или нуль, или научить, или, по крайней мере, проучить, сотворить грандиозную мерзость.

Последние морфологические изыскания Крученых в книге “Малахолия в капоте” устанавливают несомненную анальность пракорней русской речи, где звук “ка” — самый значительный звук.

как та дева что спаслась
по пояс закопавшись в грязь

(подробно в книге Крученых “Ожирение роз”, мой разговор с ним на “Малахолии в капоте”). Европейский футуризм весь в пределах некой случайной идеологии и технического овладения быстротой.

Мы же органичны и беспредельны, почему Крученых и нарек однажды какистину, что у русских футуристов есть наемники: футуристы итальянские. Природные свойства русского языка еще Пушкину дали как-то возможность оскорбить Европу рифмой, что связывает существенную анальность нашу с нашим же отношением к Европе.

Крученых не мог, будучи русским, остаться только русским поэтом-футуристом: он позволил себе **все непозволительные поступки и** остался грандиозным нулем, как Россия, абортировавшая войну:

Жижа сквернословий Мои крики самозванные Не пишу к ним предисловия Я весь хорош **даже** бранный! (Из книги дурных слов).

Он не будет **популярен**, его не ухвалишь, он бурный грандиозарь, настолько великий для Чуковских, что они из всего Крученых увидели лишь кусок циклопического коричневого голенища. Скоро они и вовсе перестанут видеть Крученых, суть которого уже утонула в заумном. Вот последнее благожелательно — умное слово — завещание Величайши — вам:

И будет жужжать зафрахтованный аэроплан
Увозя мои свежие стихины
За башню Эйфеля, за беглый океан —
Там ждут их омнибусов спины,
И вновь испеченный — я конкурент мороженой свинины!

Схватят жирные экипажи тонкими руками
Мои поюзги и повезут по всему свету кварталов
По Сити, по Гай-Старам
Удивленные люди остановят машины и трамы
И солнце повиснет как бабочка на раме!

Все читать заумь станут
Изучая мою поэтскую сустень…
Радуйтесь же пока я с вами
И не смотрите грустными.

(из книги Крученых “Будалый”).

Сергей Третьяков.
Бука русской литературы
(об Алексее Крученых)

Пожалуй, ни на одного из поэтов-футуристов не сыпалось столько издевательств, обвинений, насмешек, дешевых острот, как на Алексея Крученых. Вспомнить его первые дебюты в 1912–1913 годах со странными книжками, где среди кувыркающихся букв и слогов, часто вовсе непроизносимых, вдруг обозначалось

Дыр бул щыл
Убещур
Скум!
Вы со бу
Р л эз

или

С**а**рча кр**о**ча б**у**га навихроль…
Беляматокияй!

Да еще и с мотивировочной припиской о том, что в одной этой строчке "сарча, кроча…" больше русского подлинного язы-

кового духа, чем во всем Лермонтове. Взвизг публики по этому поводу был не меньший, чем при виде разрисованного Бурлюка или нахала в желтой кофте, Маяковского, в благопристойных собраниях Литературно-художественного общества швырявшего булыжниками строк своих:

А вы ноктюрн сыграть могли бы
На флейте водосточных труб?..

И попрек желтой кофтой Маяковского и дырбулщылом Крученых до сего времени еще является главным презрительным аргументом обывателя, протестующего против "хулиганского издевательства" над святостью быта и священностью "великого, правдивого" и прочая и прочая тургеневского языка.

Ведь Крученых первый колуном дерзости расколол слежавшиеся поленья слов на свежие бруски и щепки и с неописуемой любовностью вдыхал в себя свежий запах речевой древесины — языкового материала. Корней Чуковский, пытавшийся в 1913 году классифицировать буйное новаторство футуристов, отметивший гениальность дарования Хлебникова, — проглядел Крученых.

Критик заметил лишь те стихи Крученых, где тот пародировал парикмахерские поэзы, издеваясь над изящной альбомностью, буквально вздергивая ей подол, хотя бы такими обворожительными строками как —

За глаза красотки девы
Жизнью жертвует всяк смело,
Как за рай!

Критика перепугало привидение всероссийского косматого чучела, данного поэтом в строках:

Лежу и греюсь близ свиньи…
На теплой глине
Испарь свинины
И запах псины…

И критик воспринял поэта не как лицедея, но как проповедника этой "скуки".

Критик решил подойти по содержанию туда, где единственным содержанием была форма, и не учуял большой остроты фонетического восприятия слов в строфе:

Сарча кроча…,

где есть и парча, и сарынь, и рычать, и кровь, смелым узором брошенные в ковровое пятно.

Разработка фонетики — в этом основное оправдание работы Крученых. И проблема универсального эмоционально-выразительного языка — его задача. Беря речезвуки и сопрягая их в неслыханные еще узлы, стараясь уловить игру налипших на эти звуки в силу употребления их в речи ассоциаций и чувствований, — Крученых действовал с восторженным упорством химика-лаборанта, проделывающего тысячи химических соединений и анализов.

В 1912–13 годах Крученых создает свою декларацию о заумном языке, т.е. языке, строящемся вне логики познания, по логике эмоций. Он подмечает эмоциональную выразительность ласкательных слов и звукосочетаний, криков злобы и ругани, необычайных имен и прозвищ.

Создание языка чистых эмоций и есть прорыв в "заумь", как он называет свои выразительные словопостроения. Чутким ухом уловив оттенки говоров, наречий, диалектов, он пишет строки, по своему звукоподобию похожие на японские, испанские и т. д., и сообщает, что "отныне он пишет на всех языках". И действительно, для людей, только слышащих, но не понимающих речь этих народов, — строки Крученых передавали очень близко особенности звучания этой речи.

Еще одна особенность у Крученых.

Кроме эмоциональной чуткости уха у него несомненная зрительная чуткость.

Посмотрите его книжки, литографированные или написанные от руки.

Буквы и слога вразбивку разных размеров и начертаний; реже эти буквы печатные, чаще писанные от руки и притом коряво, так что, не будучи графологом, сразу чуешь какую-то кряжистую, тугую со скрипом в суставах психику за этими буквами. Кроме того, эти буквы весьма неспокойны — бука говорит:

строчки нужны чиновникам и Бальмонтам
от них смерть!
У нас слова летают!..

И действительно они летают, кувыркаются, играют в чехарду, лазят и скачут по всей странице.

Люди ахают: это стихи?

Нет, это не стихи. Это рисунки; в них преобладает графика, но графика буквенная, несущая с собою в качестве аккомпанемента ощущение звучаний и наросты ассоциаций, сопряженных с речезвуками.

Графическая заумь у Крученых шла параллельно звуковой и имеет место еще до сих пор.

Объясняется это явление, по-моему, тем, что до сих пор не проведена граница между языком видимым (буквенным) и слышимым (звуковым). Недаром же в свое время кто-то из футуристов, найдя в стихотворении строчку о морском прибое с тремя "б", находил, что хвостики буквы "б" над строчкой передают выплески волн.

И, конечно, прав был лабораторник Крученых, принявший в свою лабораторию на равных основаниях и зримое и слышимое, тем более, что зрительное воздействие шрифтов и почерков применялось и итальянскими футуристами (а еще раньше афишей, вывеской, газетным заголовком и т. д.).

Какую же заумь культивировал Крученых?

Он был далек от заумных построений романтических типа Илайяли (Гамсун), он был достаточно реалист и враг символистическому сахарину. Он создавал заумные речения, которые, по его же словам, должны были входить в сознание туго, коряво, как несмазанный сапог.

Выразительность его поиска всегда враждебна изящному, элегантному, будуарному. Недаром Чуковский сказал, что поэзия Крученых — это корявый африканский идол (и конечно, в глубине души, сопоставив этого идола с Милосской Венерой, галантно отдал предпочтение последней). Даром что ли Чуковский ставил творчество Крученых в связь с деревенским хулиганством, накипающими эксцессами и злобой, от которых в 1913 году по-овечьи дрожали сердца хороших баринов вроде Бунина и

заряжались мистические (впоследствии мистификаторские) уста Мережковского выстрелом — “Грядущий Хам”.

Можно много толковать на тему о предчувствиях стихии и выразителях ее близившегося восстания — не в этом дело, тем более, что, быть может, никогда не было человека, более добросовестно избегавшего сюжета и всякого рода литературности и идейности в своей работе, чем Крученых.

Война. Революция. Крученых на Кавказе. В Москве. Новые его книги.

Ого-го! Целая плеяда заумников. Малевич, Розанова, Терентьев, Алягров, Зданевич. И целый ряд новых книжек Крученых, наполненных и лабораторными сплавами-пробами, и стихами, и критикой, и идеологическими статьями. Работа над членением слова дала свои результаты, и когда Крученых теперь пользуется им для сюжетных построений, то слово у него звучит весьма полноценно, оно подчиняется любому изгибу и имеет характерную звуковую окраску. Приемы усиления выразительности слова путем его частичных видоизменений при большой чуткости к психологической окраске каждого звука разнообразны и бьют в цель. Вот его стихотворение из книги “Заумники”:

Рефлекс слов

I.

В ревущий **чор–день**
Батистом, как серебροюньем звеня,
Графиня хупалась в мирюзовой ванне,
А злостный зирпич падал с карниза
В темечко свеже–клокочное норовя!
Она окунулась, чуть взвизгнув,
И в ванне хупайской
Дребезгом хнычет над нею
Электро–заря!
Рявкнул о смерти хрустящей
Последней хринцессы
Радио–телеграф!..

II.
Злюстра зияет над графом заиндевелым
Мороз его задымил, взнуздал…

III.
Шлюстра шипит над шиперным графом…
. . . .

IV.
Хде то холод заговора
Хде то вяжут простыни,
Дырку дырят потолочно –
Хоре хоре старому!..
Хлюстра упала хилому графу на лысину
Когда он собирался завещание одной хохотке Ниню написать!
Он так испугался, что вовсе не пискнул!
А за пухлым наследством
За пачкой пудовой
Сквозь решетки и щели
В дверь надвигалась поющих родственников
О–ра–а–ва
га, га–га–га!..

Примечание: последние три строчки — нараспев маршем.
("Заумники", 2-е изд.).

Здесь характерна передача чувства смешного в смешных словах (так же, как смешны именами своими Бобчинский и Добчинский у Гоголя). А с другой стороны, интересна инструментовка, искривление слов, согласно общей интонации строки: хупавая (красивая) — дает хупалась и хупайский.

Смягчение бирюзы дает мирюзу. А дальше строки строятся по выразительным звукам. Злой — окрашивает в 3 строку:

Злюстра зияет (вместо сияет) над графом заиндевелым —

Шип создает строку:

Шлюстра шипит над шиперным графом.

А дальше хилое х дает расслабленно-параличные строки:

Хде то холод, Хоре…

И это гусиное гоготание входящих родственников:

О–ра–а–ва
      га–га–га!

И еще: граф-то возник во второй части стиха не потому ли, что его родил “радио-телеграф” первого абзаца? Так логика фабулы жизнеподобной заменяется логикой звуков и чувств.

В той же зауми — неоднократные окрашивания рядом стоящих слов в некоторый выразительный для строки звук: “вороная восень”, “мокредная мосень”, цветущая весна — цвесна, алое лето — алето.

И в то же время образная экономность и чуткость построений.

Мокредная мосень

Сошлися черное шоссе с асфальтом неба
И дождь забором встал
Нет выхода из бревен водяного плена
–С-с-с-с ш-ш-ш-ш–

А вот из стихотворения “Цвесна” (цвести):

УЖЕ
МЕЖ глыб эфира
Яички голубые
Весенних туч порхают,
И в голубянце полдня
Невыразимые весны
Бла–го–у–ха–ют!..
Там авиаторы,
Взнуздав бензиновых козлов
Хохощут сверлами,

По громоходам
Скачут
. . . .
И юрких птиц оркестр
По стеклам неба
Как шалагун
Трезвоном:
–Ц-цах!
Синь–винь
Цим–бам, цим–бам, циб–бам!..
А на пригорке пропотевшем
В сапожках искристых
Ясавец Лель
Губами нежными,
Как у Иосифа пухового
Перед зачатием Христа,
Целует пурпур крыл
Еще замерзшего
Эрота!..

Интересны его фантастико-юмористические построения:

В половинчатых шляпах
Совсем отемневшие
Горгона с Гаргосом
Сму-у-тно вращая инфернальным умом
И волоча чугунное ядро
Прикованное к ноге,
Идут на базар
Чтобы купить там
Дело в шляпе
Для позументной маменьки
Мормо!
Их повстречал
Ме–фи–ти–ческий мясник Чекунда
И жена его Овдотья –
Огантированные ручки –
Предлагая откушать голышей:

Дарвалдайтесь! С чесночком!
Вонзите точеный зубляк в горыню мищучлу,
Берите кузовом!
Закусывайте зеленой пяточкой морского водоглаза.

Конечно, всякий, приученный искать в стихе поучительной тенденции и из фантастики признающий лишь фантастику фабулы раз навсегда напетых сказок, — всякий такой читатель с самодовольным негодованием отвернется от этих строк, где сами слова превращаются в кривляющихся и скачущих паяцев (слово паяц, конечно, вызовет презрительную усмешку на благопристойном лице). Слова дергаются, скачут, распадаются, срастаются, теряют свой общеустановленный смысл и требуют от читателя влить в них тот смысл, те чувствования, которые вызываются речезвуками, взятыми в прихотливо переплетенных конструкциях.

А когда поэт ставит себе задачей "изобразить" что-либо, опять это изображение наливается тем соком и полнотой, какую трудно найти в языке, застывшем в повседневных шаблонах, изменяющемся в порядке стихийной (неосознаваемой) эволюции чрезвычайно медленно.

Вот строки о пасхальном столе из книги "Зудесник", где по отдельной звуковой аналогии мы или угадываем название блюд или, слыша их впервые, подходим к ним так же, как к замысловатым именам кушаний или напитков в прейскурантах — (удивительно "вкусное название" — что-то за ним кроется?).

В сарафане храсном Хатарина
Хитро–цветисто
Голосом нежней, чем голубиный пух под мышкою,
Приглашала дорогих гостей
И дородных приезжан:

— Любахари, любуйцы — помаюйте!

Бросьте декабрюнить!
С какой поры мы все сентябрим и сентябрим
Закутавшись в фуфайки и рогожи!..
Вот на столе пасхальном

Блюдоносном
Рассыпан щедрою рукою
Сахарный сохрун
Мохнатенький мухрун
Кусочки зользы
И сладкостный мизюль (мизюнь)

— Что в общежитьи называется ИЗЮМ! —

Вот сфабрикованные мною фру–фру,
А кто захочет — есть хрю–хрю
Брыкающийся окорок!..
А вот закуски:
Юненький сырок
Сырная баба в кружевах
И храсные
И голубые
Юйца —
Что вам полюбится
То и глотайте!..
(“Весна с угощением”)

И еще оттуда же варианты:

Тут дочь ее — Назлы,
Вертлявая, как шестикрылый воробей
Протарахтела:
— Какой прелестный сахранец!
Засладила все зубы, право!
И чудо, и мосторг!
Мой мосторг! **Мой** мосторг!!!
… И снова льются Хатарины приглашальные слова…

А муж ее
Угрыз Талыблы
Нижней педалью глотки
Добавил:
Любахари, блюдахари

Губайте вин сочливое соченье;
Вот крепкий шишидрон
И сладкий наслаждец!

В томате вьется скользкий иезуй,
Да корчатся огромные соленые зудавы
И агарышка с луком –
Цапайте все зубами!..
Главгвоздь гостей
Эсей Эсеич
Развеселись –
Вот для тебя тут
Паром дышит
Жирный **разомлюй**!..

Для правоверных немцев
всегда есть —
ДЕР ГИБЕН ГАГАЙ КЛОПС ШМАК
АйС ВайС ПюС, КАПЕРДУФЕН —
БИТЕ!......

А вот глазами рококоча,
Глядит на вас с укором
РОКОКОВЫЙ РОКОКУй!
Как вам понравится размашистое разменю
И наше блюдословье!..
Погуще нажимайте
На мещерявый мещуй
Зубайте все!
Без передышки!
Глотайте улицей
и переулками
до со–н–но–го отвала
Ы–АК!

Эти немецкие строки в стихе еще раз демонстрируют необычайную чуткость поэта к фонетической окраске языков (вспомните, как в “Войне и мире” солдат перелицовывает на рус-

ский лад французские песни). Поэту мало раз данного слова, он его видоизменяет в целях большей выразительности.

"Дырка" — ы слишком широко и глубоко; как дать впечатление узкого стиснутого отверстия? Наиболее, до свиста суженное впечатление дает — ю.

И поэт пишет:

Из дюрки лезут
Слова мои
Потные
Как мотоциклет!..

"Насколько до нас писали напыщенно и ложно торжественно (символисты), настолько мы весело, искренно, задорно", — говорит он в одном из критических обзоров и приводит для примера отрывок из дра (драмы) И. Зданевича — "Янко круль албанский", написанную, согласно указаний автора, "На албанском, идущем от евонного!":

Янко (испуганный):

папася мамася
банька какуйка визийка
будютитька васька мамудя
уюля авайка зыбытитюшка!..

В этом смешным говором переданном лепете действительно много подмечено из детского лепета и фонетически вполне передан быстрый испуганный рассказ ребенка на его ребячьем языке (обычно всегда заумном и выразительном в смысле соответствия звучаний тем эмоциям, которые вызывают у ребенка тот или иной предмет).

Крученых — блестящий чтец своих произведений. Кроме хороших голосовых данных, Крученых располагает большой интерпретационной гибкостью, используя все возможные интонации и тембры практической и поэтической речи: пение муэдзина, марш гогочущих родственников, шаманий вой и полунапевный ритм стиха и дроворубку поэтического разговора.

Та же чуткость, которая имеется у него по отношению к речи в письме, заставляет его прорабатывать ее и в живом голосе.

Крученых не чуждо представление о заклинательной речи. Его чтение порой дает эффекты шаманского гипноза, особенно отмечу "Зиму" (в "Голодняке" и "Фактуре слова"), в которой звук з бесконечно варьируется, ни на минуту не отпуская напряженного внимания слушателя.

И как бы ни относиться к Крученых, нельзя отказать ему в том, что "разработка слова" проводится им неуклонно, добросовестно и с большим остроумием. И остроумие обывателей, потешающихся над его "нечленоразделями", так же смешно, как желание написать письмо на бумажной массе, лежащей в чане, как сшить штаны из пряжи, как требование вскипятить воду не в медном самоваре, а в медных закисях, окисях и перекисях, проходящих колбы химика.

На огромном словопрокатном заводе современной поэзии не может не быть литейного цеха, где расплавляется и химически анализируется весь словесный лом и ржа для того, чтобы затем, пройдя через другие отделения, сверкнуть светлою сталью — режущей и упругой.

И роль такой словоплавильни играет Крученых со своей группой заумников.

1922 г.

КОММЕНТАРИИ И ПРИМЕЧАНИЯ

Список сокращений

ОР — Отдел рукописей.
РГАЛИ (б. ЦГАЛИ) — Российский Государственный архив литературы и искусства в Москве.
ГЛМ — Государственный литературный музей в Москве.
РНБ (б. ГПБ) — Российская Народная Библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Петербурге.
РГБ (б. Государственная Библиотека им. Ленина) — Российская Государственная Библиотека в Москве.

Основные издания Маяковского, Пастернака и Хлебникова далее в комментариях обозначаются как:

Маяковский: ПСС — Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в 13 т. *М.: Художественная литература*, 1955–1959.
Пастернак: СС — Пастернак Б. Собрание сочинений в 5 т. *М.: Художественная литература,* 1991.

Хлебников: НП — Хлебников В. Неизданные произведения */ Под ред. Н. Харджиева и Т. Грица. М.: Художественная литература,* 1940.
Хлебников: СП — Хлебников В.В. Собрание произведений */ Под ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова, т. 1–5. Л.: Издательство Писателей*, 1928–1933. Далее цит. по репринтному воспроизведению в: Хлебников В.В. Собрание сочинений. Т. 1–4 */ Под ред. В. Маркова // Slavische Propyläen,* Band 37, V. 1–4. *München: Wilhelm Fink Verlag,* 1968–1972.
Хлебников: СС — Хлебников В.В. Собрание сочинений. Т. 1–4 */ Под ред. В. Маркова // Slavische Propyläen*, Band 37, V. 1–4. *München: Wilhelm Fink Verlag,* 1968–1972.

Н. Гурьянова. Биография дичайшего. Воспоминания Крученых в литературном контексте 1920-1930-х годов

1. Харджиев Н. Полемичное имя // *Памир*. 1987. № 2. С. 168.
2. Шемшурин А. Воспоминания о моих корреспондентах // Алексей Крученых в свидетельствах современников */ Сост., вступ. ст., подг. текста и комм. С. Сухопарова. München: Otto Sagner*, 1994. С. 63.
3. Об альбомах Крученых см.: “Мирсконца” (Из архива А.Е. Крученых: стихи, воспоминания, письма Б.Л. Пастернака) */ Обзор А.К. Пушкина // Встречи с прошлым. Вып. 7. М.: Советская Россия*, 1990; Гурьянова Н. Альбомы Крученых // Панорама искусств, 13. *М.: Советский художник*, 1991.
4. Ziegler R. Briefe von A. E. Kručenyx an A.G. Ostrovskij // Wiener Slawistischer Almanach. 1. 1978. S. 5. Арсений Георгиевич Островский (1897–?) — литературовед, редактор серии “Библиотека поэта”, ленинградского отдела издательства “Советский писатель”, в то время готовил книгу о футуристах, и был редактором неосуществленного издания воспоминаний Д. Бурлюка.
5. Бурлюк Д. Письмо Островскому от 9 авг. 1933. Здесь цит. по оригиналу, ОР РНБ, ф. 552.

6. См. об этом подробнее: Харджиев Н. К столетию со дня рождения Д. Бурлюка (1882–1967). Материалы и комментарии // Europa Orientalis. VI. 1987. P. 202–205.
7. Этот проект частично был осуществлен только в 70-е гг. в стокгольмском издании: Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. *Stockholm: Гилея*, 1976.
8. Далее в тексте цитируются рукописные черновики воспоминаний — около 1000 листов — составляющие неописанную часть фонда Крученых в Музее Маяковского и временно не имеющие постоянного номера хранения.
9. ОР Государственного музея В.В. Маяковского. В архиве Н.И. Харджиева в Амстердаме находится крайне критическая машинописная рецензия Крученых на только что вышедшую тогда книгу Лившица.
10. Ларионов М. Предисловие к каталогу выставки иконописных подлинников и лубков, организованной М. Ларионовым. *М.*, 1913. С. 3.
11. Крученых А. Автобиография дичайшего // 15 лет русского футуризма. 1912–1927. Материалы и комментарии. *М.: Изд. Всероссийского Союза Поэтов*, 1928. С. 57.
12. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. *München: Wilhelm Fink*, 1981. С. 87.
13. Стихи Борису Пастернаку опубликованы в кн.: Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых / *Сост., послесл., публ. текстов и комм. Н. Гурьяновой. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties*, 1999. С. 267–291.
14. Пьеса “Глы-глы” была написана Крученых в 1916–17 гг. и предназначалась для первого номера журнала Малевича “Супремус”, так и не увидевшего свет.
15. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. *М.: Искусство*, 1979. С. 135–136.
16. Крученых А. Запись в блокноте тифлисского периода (1917). Собрание А. Парниса. Пользуюсь возможностью выразить здесь благодарность А.Е. Парнису за предоставленные мне для работы материалы.
17. Флейшман Л. Указ. соч. С. 311.

18. Нечаев В. Вспоминая Крученых // Алексей Крученых в свидетельствах современников. С. 181.
19. Чуковский К. Футуристы. *Пг.: Полярная звезда*, 1922. С. 28.
20. Бердяев Н. Кризис искусства. *М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова*, 1918. С. 26.
21. Крученых А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов / *Под ред. В. Маркова. München, Wilhelm Fink Verlag*, 1967. С. 70.
22. Розанова О. Кубизм, футуризм, супрематизм // Гурьянова Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард. *М.: Гилея*, 2002. С. 197–198.
23. Бердяев Н. Указ. соч. С. 26–27.
24. Крученых, Алягров. Заумная гнига. *М.*, 1915 (на обл. 1916).
25. Крученых А. Декларация слова как такового // Манифесты и программы русских футуристов. С. 63. Об истории создания первой декларации 1913 г. см.: Горячева Т. История декларации “слова как такового” по материалам переписки А. Крученых // Терентьевский сборник. 1998. *М.: Гилея*, 1998.
26. См.: Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 2. *М.*, 1990. С. 776–777.
27. Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое // Манифесты и программы русских футуристов. С. 59.
28. Крученых А. Письмо к Е. Гуро. 1913 // Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых. С. 189–191.
29. Там же.
30. Лучисты и будущники. Манифест // Ларионов М., Гончарова Н., Шевченко А. Об искусстве (Серия “Из архива русского авангарда”. Вып. 2). *Л.*, 1989. О категории “мгновенного” в поэзии Крученых см.: Бобринская Е. Теория моментального творчества А. Крученых // Терентьевский сборник. 1998.
31. В уже цитировавшейся выше в тексте переписке Крученых и Гуро 1913 г. Крученых уделяет огромное внимание проблеме профессионализма и любительства, отрицая техническое мастерство как цель.
32. Харджиев Н. Полемичное имя. С. 165.

33. Концепция дегуманизации в искусстве трактуется разными авторами по-разному. Например, Ортега-и-Гассет видит одну из характерных черт этого явления в прямом обращении искусства и поэзии к абстракции. В данном случае мы подразумеваем под “дегуманизацией” концепцию, которая вобрала в себя суть той духовной революции в искусстве, совершенной футуристами в начале века против “зеленого мира мяса и кости” (Малевич), которая непосредственно воплотила ницшеанский призыв борьбы против “человеческого, слишком человеческого” мировосприятия.
34. Андре Бретон определял сюрреализм как “некую абсолютную реальность” или “чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить... реальное функционирование мысли”, вне эстетических или нравственно-психологических соображений (Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. *М.*, 1986. С. 48, 56).
35. Крученых А. Новые пути слова. С. 72
36. Якобсон-Будетлянин. Сборник материалов / *Сост., подг. текста, предисл. и комм. Б. Янгфельдта. Stockholm: Almqvist & Wiksell International*, 1992. С. 48.
37. Markov V. Krucenykh, Russia's Greatest Non-Poet // Крученых А.Е. Избранное. *München: Wilhelm Fink, 1973.* С. 9–11.
38. Пастернак Б. Крученых // Жив Крученых! *М.: Изд. Всероссийского Союза Поэтов*, 1925. С. 1.
39. Беседа со следователем тов. Сырцовым (1930) // Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. С. 310.
40. Флейшман Л. *Указ. соч.* С. 53
41. Маяковский: ПСС. Т. 13. С. 132.
42. Пастернак Б. Взамен предисловия // Крученых А. Календарь. *М.: Изд. Всероссийского Союза Поэтов*, 1926. С. 4.
43. Например: Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы; “Мирсконца” (Из архива А.Е. Крученых: стихи, воспоминания, письма Б.Л. Пастернака).
44. Barnes C. Boris Pasternak and the Bogeyman of Russian Literature // *Russian Literature.* 1978. N 1. P. 47–68.
45. Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. *М.: Искусство*, 1970. С. 217–218.

46. Циглер Р. Жизнь будетлян // *Neue Russische Literatur*. 1979–80. N 2–3. S. 152–153.
47. См., например, в его докладе на пленуме Рефа 16 января 1930 г.: "У Крученых есть методы обработки материала, но совершенно нет политической, общественной установки ... он ... не подходит нам".
48. См. об этом письма Крученых к А.А. Шемшурину 1917 г. (ОР РГБ. Ф. 339). Об аполитичности поэзии Крученых см. также: Flaker A. Poetry as a Refusal of Ideology. (A Russian Variant) // Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association, 1985. P. 399–405.
49. Бурлюк Д. Десятый Октябрь. *Нью-Йорк*, 1928. С. 17–24.
50. Асеев Н. Охота на гиен // Асеев Н. Проза поэта. *М.*, 1930. С. 30.
51. О Крученых в ситуации литературной борьбы 1920-х гг. см: Vroon R. Aleksei Kruchenykh's "Razboinik Van'ka-Kain" and the Literary Politics of LEF // *Slavic Review*. Vol. 50. 1991. N 2. P. 359–370.
52. Markov V. Krucenykh, Russia's Greatest Non-Poet. С. 9–11.
53. Бурлюк Д. Десятый Октябрь. С. 22.
54. Харджиев Н. Полемичное имя. С. 168.
55. См., например, публикации С. Сигея (Сигова), а также С. Бирюкова о Крученых. В частности, в своем предисловии к редчайшему теперь изданию позднего цикла Крученых "Арабески из Гоголя" Сигей пишет: "Поздний Крученых не писал заумных стихотворений, но зато, с таинственной усмешкой, переписывал классическую литературу... Эта его работа очень понятна в контексте нынешних споров о "постмодернизме"; великий футурист оказался первее "самых первых отечественных постмодернистов" (Крученых А. Арабески из Гоголя / *Предисл., подг. текста и шрифт. аранжировка С. Сигея. Ейск*, 1992. С. 3).
56. Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых. С. 201–202.
57. Сетницкая О. Встречи с Алексеем Крученых // Русский литературный авангард: Материалы и исследования. *[Тренто]: Университет Тренто,* 1990. С. 199.

Наш выход. К истории русского футуризма. Воспоминания. Материалы. Библиография

За основу публикуемого здесь текста взят второй экземпляр машинописного оригинала (с авторской правкой) рукописи Крученых “Наш выход. К истории русского футуризма. Воспоминания, материалы, библиография” (1932), предоставленного автором в издательство “Федерация”. На первой странице проставлена печать издательства “Федерация” и дата регистрации рукописи: 27 окт. 1932 г. (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 36). В настоящем издании полностью сохранена структура этой машинописи, составляющей 170 страниц.

Поскольку в ряде случаев было трудно определить, какие из исправлений от руки в тексте были сделаны редактором, а какие — автором, при текстологической сверке также принимались в учет сохранившиеся рукописные оригиналы отдельных глав, хранящиеся в том же фонде (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 36). Эти разночтения с рукописным текстом далее указаны в примечаниях.

Текстологическая работа с рукописью была также осложнена наличием поздней сокращенной редакции воспоминаний в многочисленных машинописных копиях (5 копий в Музее Маяковского, копия в ГЛМ в Москве, в частных собраниях и т.д.), осуществленной, по всей вероятности, уже в 1933 г. В редакции 1933 г. опущены глава “Маяковский и Пастернак” и библиографическая часть “Книги будетлян”, изменен первоначальный состав “Неизданных документов”.

Основной текст сокращенной поздней редакции воспоминаний (1933) в целом совпадает с первоначальным вариантом, за исключением некоторой стилистической правки — именно эта черта позволила нам в данной публикации опираться на оба варианта. В процессе текстологической сверки, в случае если определенный фрагмент текста был зачеркнут в редакции 1933 г., но сохранен в машинописном варианте 1932 г., этот фрагмент включен нами в основной текст и выделен квадратными скобками.

9 июня 1932 г., через полтора месяца после опубликования в "Правде" постановления ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций" Крученых подписал договор (за издательским № 1149) с издательством "Федерация" на издание и переиздание "книги о русском футуризме (воспоминания)", размером до 8 печатных листов (200 машинописных страниц). Согласно договору, рукопись должна была быть предоставлена издательству в двух экземплярах, переписанная на машинке, к 1 ноября 1932 г. Предполагаемый тираж книги — не более 5000 экз. (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 236).

Очевидно, вполне трезво оценивая неблагоприятность политической ситуации для напечатания "истории русского футуризма", Крученых заручился отправленным в ноябре в поддержку автора письмом Пастернака:

"Письмо в издательство "Федерация".

Узнал, что предполагается выпустить книгу избранного Крученых. Приветствую это начинание. Среди многих поэтических попыток дать искусство синтетическое, человечное и содержательное, частью ложных и неудачных в большинстве, приятно и полезно будет появление этого творчества с откровенно ограниченными задачами, но зато всегда мастерски разрешенными. Приятно, в одинаковой мере как в своей свободе от ложных и неосуществляемых притязаний, так и в показе того, до каких пределов может быть дана материализация в слове, элемент, обязательный для всякого творчества, и более широкого Крученых — крайность, но крайность добротная и поучительная.

Б. Пастернак. 23. XI. 32"

(РГАЛИ, 1334. 1. 263. Л. 2).

Эта "оговорка" Пастернака — он называет "книгу о футуризме" "избранным Крученых" — дает некоторый материал для предположений, что в свою книгу (которая в издательском договоре неопределенно упоминается как "книга о футуризме (воспоминания)") Крученых, возможно, надеялся включить дополнительно кое-что из ранее напечатанных материалов. Но ни заключенный договор, ни письмо Пастернака не помогли. В связи с политическими и струк-

турными изменениями, затронувшими все организации, связанные с литературой, издательство “Федерация” фактически перестало существовать, и рукопись Крученых так и не увидела свет.

После 1933 г. Крученых неоднократно использовал тексты многих глав в выступлениях и изданиях на правах рукописи (особенно это относится к начальным главам воспоминаний, носящим документально-описательный характер: см. описание архивных материалов Крученых, составленное Р. Циглер: Ziegler R. Materialien zum Schaffen vǒn A.E. Krucenych in Archiven der Sowjetunion. Zeitlicher Uberblick // Wiener Slawistisches Jahrbuch. 27. 1981. S. 107, 116), — в частности, в своей машинописной серии 1933–34 гг. “Жизнь будетлян” (вып. 1–2: Детство и юность...; вып. 3: Павел Филонов; вып. 4: Сатир одноглазый; вып. 5: Рождение и зрелость образа) и “Живой Маяковский” 1933 г. (вып. 7: Маяковский и Пастернак; вып. 10: Рождение и зрелость образа; вып. 11: Итоги первых лет футуризма; вып. 12: Маяковский и зверье; вып. 13: Конец Маяковского).

Фрагменты и отдельные главы из воспоминаний Крученых неоднократно цитировались и публиковались в русских и зарубежных изданиях. Десятилетие назад сокращенный вариант воспоминаний (версия 1933 г.) был выпущен вначале по-английски (Kruchenykh A. Our Arrival: From the History of Russian Futurism / *Compilation and Introductory Article by R. Duganov, notes by R. Duganov, A. Nikitaev, V. Terechina. Moscow: RA*, 1995), а затем по-русски (Крученых А. Наш выход: Автобиография дичайшего. Наш выход. Живой Маяковский / *Сост. и вступ. ст. Р.В. Дуганова, комм. Р.В. Дуганова, А.Т. Никитаева, В.Н. Терёхиной. М.: RA*, 1996).

В полном виде рукопись 1932 г. впервые опубликована в кн.: Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых / *Сост., послесл., публ. текстов и комм. Н. Гурьяновой. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties*, 1999. С. 17–188.

От автора

1. Имеется в виду поэма Крученых и Хлебникова "Игра в аду", первое литографированное издание с иллюстрациями Н. Гончаровой (М., 1912). Подробнее об этом см. гл. "Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым".
2. Имя Крученых неоднократно упоминается в примечаниях к пятитомнику Хлебникова, изданному Н. Степановым (см., например, отрывки из воспоминаний Крученых об "Игре в аду" в примечаниях ко второму тому, с. 307–308). Пятый том собрания сочинений Хлебникова вышел в 1933 г. В нем были опубликованы некоторые материалы, предоставленные Крученых редакторам тома, в том числе два письма Хлебникова от 19 и от 22 августа 1913 г., которые Крученых первоначально предполагал включить в раздел "Неизданные документы" своих воспоминаний, однако заменил их в поздней редакции рукописи на "открытое письмо" Хлебникова от 1 февраля 1914 г. (что позволяет предположить, что Крученых продолжал работу над рукописью и после 1932 г.). В вышедшем в том же 1933 г. XXIV вып. "Неизданного Хлебникова" Крученых опубликовал список "Замеченные неточности и опечатки в 5-м томе Собрания произведений Хлебникова" (С. 11–12), который лег в основу списка замеченных ошибок, опубликованных Харджиевым в предисловии к "Неизданным произведениям" Хлебникова (М., 1940). Редактор этого издания Н.И. Харджиев неоднократно ссылается на Крученых.
3. Далее в раннем рукописном варианте, находящемся в РГАЛИ (1334. 1. 36. Л. 7), следует: "Думаю, что русский футуризм от этого особенно не пострадает, а мои воспоминания только выиграют".

   Последние три параграфа, видимо, дописанные автором в последний момент, отсутствуют.

Велимир Хлебников

Глава основана на материалах, предварительно опубликованных Крученых в его выпусках "Неизданного Хлебникова" (1928–30), в книге "Зверинец" (М., 1930) и др.
Текст почти без изменений был воспроизведен в статье за подписями Крученых и Николая Асеева (чье участие в этой публикации представляется минимальным): Асеев Ник., Крученых А. Велимир Хлебников. К десятилетию со дня смерти 1922 — 28 июня — 1932 // *Литературная газета*. 1932. 29 июня. Отдельные фрагменты были приведены Н. Степановым в примечаниях к Хлебников: СП (Т. 2. С. 307–308) и Н. Харджиевым в примечаниях к Хлебников: НП (С. 398, 407, 438–439).
В 1960-е гг. Крученых дополнил и переработал воспоминания о Хлебникове в процессе подготовки к выступлениям и лекциям в музее Маяковского, ЦГАЛИ и др. Результатом явилась его рукопись "О Велимире Хлебникове" (1932–65) (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 37), в которой он практически повторил, соединив в одном тексте, фрагменты о Хлебникове из глав "Нашего выхода": "Велимир Хлебников", "Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым", "В ногу с эпохой", "Конец Велимира Хлебникова". Единственным совершенно новым фрагментом, вошедшим в этот текст, являются лишь три машинописные страницы, озаглавленные "Хлебников приехал в Москву", которые мы приводим по рукописи из РГАЛИ в комментариях к главе "Неизданные документы" (см. с. 430-432 наст. изд.).

1. В этой фразе Крученых по сути саркастически объединяет под маркой "эпохи литературного блуда" скандально-известный роман Арцыбашева "Санин", который многими рассматривался как "желтый", низкопробный, порнографический, и изысканный "Аполлон" (1909–1917), журнал интеллектуальной и художественной "элиты", который футуристами воспринимался в качестве "духовного блуда".
В начале своей поэтической карьеры в 1909 г. Хлебников был близок с группой "аполлоновцев", но вскоре разошелся

с ними, что нашло отражение в написанном им, вероятно, около 1910 г. памфлете “Петербургский Аполлон” (впервые напечатан в сб. “Затычка”, Херсон, 1914).

2. Из стихотворения “Замороженный Озирис” (1920). См.: Хлебников: НП. С. 179.
Автограф стихотворения — в уникальном рукописном альбоме коллажей и стихов “Завертиль. Убилейная кинга” (ныне находится в РГАЛИ, ф. 1334), подготовленном Сергеем Городецким с участием Хлебникова в честь Крученых в Баку в 1920 г. (см. об этом альбоме в статье: Гурьянова Н. Альбомы Крученых // Панорама искусств 13. *М.: Советский художник,* 1990. С. 380). Стихотворение было перепечатано в сборнике “Стихи вокруг Крученых” (Баку, 1921).

3. См.: Хлебников: СП. Т. 2. С. 34. Здесь и далее пунктуация и расположение строк в стихотворных цитатах Хлебникова даются по рукописи Крученых и часто не совпадают с опубликованным оригиналом.

4. Начало поэмы Хлебникова “Ночной обыск” (1921). См.: Хлебников: СП. Т. 1. С. 252.

5. Из поэмы “Еструг Разина” (1921–22). См.: Хлебников: СП. Т. 1. С. 250.

6. Крученых приводит текст в той редакции, в какой он появился в сборнике “Садок судей” I (СПб., 1910) и в Хлебников: СП. Т. 4. С. 30. В Хлебников: НП (С. 453) и в большинстве последующих изданий Хлебникова этот текст приводится с исправлениями, внесенными Хлебниковым в 1911 г.

7. Строки из романтической драмы “Зангези” (плоскость VI) (1920–22). См.: Хлебников: СП. Т. 3. С. 324.

8. Крученых изменил фразу Хлебникова: “Где олень лишь испуг, цветущий широким камнем” (СП. Т. 4. С. 27).

9. Под названием “Война-Смерть” поэма была опубликована в третьем выпуске журнала “Союз молодежи” (1913).
Известна литография Ларионова к процитированному фрагменту из поэмы, вошедшему годом ранее в книгу “Мирсконца” (1912).

10. См.: Хлебников: СП. Т. 2. С. 35. В цитате пропущена одна строка после слов “смеянствуют смеяльно”: “О, засмейтесь усмеяльно!”

11. Крученых приводит здесь первую строку из поэмы “Разин” (1920). Крученых имел в своем распоряжении вариант этой поэмы (см.: Хлебников: СП. Т. 1. С. 318).
12. Еще в ранней статье 1913 г. “О расширении пределов русской словесности” Хлебников писал: “Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым” (см.: Хлебников: НП. С. 342).
13. Очевидно, Крученых имеет в виду тексты “Радио будущего” и “Мы и дома” (см.: Хлебников: СП. Т. 3. С. 275, 290).
14. Хлебников В. Учитель и ученик. (Разговор). *Херсон*, 1912.
15. “Формулы времени” Хлебникова приведены во многих статьях и прозаических отрывках этого периода и, в частности, в его книгах “Время мера мира” (Пг., 1916), “Доски судьбы” (М., 1922–23).

Крученых не упоминает здесь о том, что сам он написал предисловие к книге Хлебникова “Битвы 1915–17 гг. Новое учение о войне” и что эти выкладки Хлебникова в какой-то степени отразились в его собственном творчестве: в частности, в создании альбома “Вселенская война”, где Крученых моделирует “мировые и межпланетные войны” 1985 года. Приводим здесь это предисловие Крученых, не переиздававшееся со времени первой публикации, полностью:

“Законы судьбы предлагаемые Хлебниковым были и у астрологов каковые вкупе со “многими великими мудрецами древности” знали лишь часть мира и потому владели частью истины.

Верные но не проверенные были гадания их.

Уясняя таковые, изыскания Хлебникова имеют кроме того важное поэтическое значение.

И до нас иные мечтали:

“мирозданье расколдуем”!

но лишь мы, то будетляне то азиаты, рискуем взять в свои руки рукоять *чисел истории* и вертеть ими как машинкой для выделки кофе!..

Гадание г-жи Тэб напр. — как и иных историков — могут быть более или менее остроумны но научного значения она сама им не придает.

Для нас же, если история не будет приведена к числу, — она еще не история, а лишь М-ме Тэб!..
В. Хлебников чрезвычайно воинственный человек и родился таковым.
Кто читал его "Боевую славян", призыв "посолонь на немь", "Ночь в Галиции" и др. (см. "Изборник" и "Ряв"), тот знает, что великая война 1914 г. и завоевание Галиции воспеты Хлебниковым уже в 1908 г.!
Не будем поэтому коситься и на его пророчества в предлагаемой книге!
Уже указано их историческое и поэтическое значение. Их же определение отдельных событий выяснят сами события.
Если в 1915 г. сбудутся судьбы находящиеся пока "в руках" (рукописях) Хлебникова — то его изыскания станут историческим законом — или же придется проверить вычисления призвав на помощь еще новые части света и новые миры...
Но теперь храбрый Хлебников сделал вызов самой войне — К барьеру!"
Понятие "войны" можно рассматривать как одно из смыслообразующих понятий, одно из слагаемых метатекста авангардной культуры, которое модифицируется не только на сюжетном, но и на формальном уровне. Это понятие было неразделимо связано с идеей новаторства и органичности бесконечного обновления бытия, основанного на разрушении старых, омертвелых форм и структур.

16. Заключительная строка из воззвания Хлебникова, опубликованного без названия в сборнике "Ряв. Перчатки 1908–14 гг." (СПб., 1914. С. 3). Перепечатано под заглавием "Воззвание" в: Хлебников: СС. Т. 3. С. 406.
17. Слово "воин" имело для Хлебникова особое значение, судя по записям в его дневнике: "Делятся на воинов и цуциков; воины это мы, а цуцики те, кто питаются от остатков после нас; из наиболее замечательных цуциков следует отметить... цуцик Куприн, цуцик <Сологуб>" (СП. Т. 5. С. 328).
18. Письмо приведено в "Биографических сведениях", предварявших первый том Хлебников: СП (С. 11, 12), а также во-

шло в подборку писем в пятом томе (С. 309). Крученых цитирует неточно: фраза начинается со слова "Опять", вместо "многих" — "моих", после "держать голову" пропущено слово "выше".

19. Стихотворение "Где как волосы девицыны..." (1916) впервые опубликовано в: Неизданный Хлебников. Стеклограф / *Ред. и примеч. А. Крученых. М.,* 1928. Вып. 1–2. Впоследствии напечатано в: Хлебников: НП. С. 169.
20. См.: Хлебников: СП. Т. 1. С. 190.
21. В этом варианте текст был опубликован в "Новом Лефе" (1928. № 2). Другой вариант этого стихотворения приведен в Хлебников: СП. Т. 5. С. 82.
22. См. примеч. 14. Текст Хлебникова "Учитель и ученик" был перепечатан с незначительными сокращениями в третьем выпуске журнала "Союз молодежи" (1913).
23. Здесь и далее Крученых цитирует отрывок в записи Дмитрия Петровского, опубликованной в: *Леф*. 1923. № 1. С. 165 (позднее напечатан в: Хлебников: СП. Т. 4. С. 111. Другая, исправленная редакция этого отрывка помещена в: Хлебников В. Творения / *Под ред. В. Григорьева, А. Парниса. М.: Советский писатель*, 1987).
24. Там же. С. 165. В цитате есть разночтения с опубликованным текстом. После слов: "Совсем не так было в Москве" пропущено: "где я опять нашел скитавшегося Петровского".
25. См.: Хлебников: СП. Т. 1. С. 229–230. Пропущена строка, у Хлебникова после: "Смотрит — пес любимый" следует: "Удавленный папой".
26. См.: Хлебников: СП. Т. 1. С. 253.
27. См.: Хлебников: СП. Т. 4. С. 276.
28. Там же. С. 277. У Хлебникова: "Они забыли правило чередования в старых постройках (греки, Ислам) сгущенной природы камня с разреженной природой — воздухом (собор Воронихина), вещества с пустотой ...".
29. Там же. С. 279. В тексте Крученых ошибка: вместо "войны" должно быть "вины".
30. См.: Хлебников: СП. Т. 4. С. 287. В СП "Лебедия будущего" датирована 1921 г., однако Крученых, впервые опубликовавший рукопись в: Неизданный Хлебников. Стеклограф /

Ред. и примеч. А. Крученых. М., 1928. Вып. 10, придерживается своей датировки рукописи 1915 г.

31. См.: Хлебников: СП. Т. 4. С. 290.

Детство и юность будетлян

Поздний машинописный вариант этой главы был включен Крученых в серию “Жизнь будетлян” (вып. 1–2, машинопись на правах рукописи, 1934).

В ранний рукописный вариант, находящийся в РГАЛИ, также включен тезисный черновик отрывка “Как мы перестали быть художниками” (1334. 1. 36. Лл. 121–124; см. также упоминание о нем в описании архивных материалов Крученых, составленном Р. Циглер: Ziegler R. Materialien zum Schaffen von A.E. Kručenych. S. 116), который Крученых, согласно его собственным пометкам, предполагал включить в рукопись в качестве окончания этой главы (1334. 1. 36. Л. 124): “После детства будетлян / перед начал футур<истических выступлений> / перед Пощеч<иной общественному вкусу> 1-й диспут”.

Приводим здесь этот неопубликованный отрывок полностью:

“Как мы перестали быть художниками

3) По окончании художественного училища, я продолжал самостоятельно свое живописное образование и уже стал примерять его в жизни — печатал литографии портреты рев. деятелей, рисовал карикатуры для юмористических журналов, сделал много пейзажн<ых> этюдов, рисовал много портретов, даже выставлялся на солидных выставках рядом с Репиным и на выставке молодых “Треугольник”. Все обещало “блестящую” будущность. Но уже с 1907 года развивалась другая струя, которая должна была затопить живопись.

2) Только окончив художественное училище, я стал по-настоящему заниматься живописью и понимать ее. В школе одолевали академический трафарет, схоластические приемы. 4 года, проведенные в школе, — почти погубленные годы.

1) Вместо яркости и свободы, о которой я мечтал при поступлении в школу, встретил сухость и рутину. Аполлоны с завиточка<ми>. Это испортило все дальнейшее.
4) Послешкольное увлечение продолжалось недолго. Все испорчено было в школе и потом никак не могло наладиться. Меня опять потянуло к свободному и огромному.
5) Живописная среда и общество молчаливых художников мне надоело. Слово, живое слово, трибуна манили меня еще с незабвенного 1905 года. Я наслушался тогда на митингах горячих политораторов. Живописью я стал заниматься постольку-поскольку, больше для пропитания (см. 3).
6) В 1910 году выпустил два литографических альбома "Весь Херсон в карикатурах" Затем летом в подмосковных Кузьминках написал с полсотни больших этюдов — и на этом покончил. В дальнейшем прибегал только к <нрзб> рисованию, и то в исключительных случаях, как то плакаты в Росте в Баку в 1920–21 гг. и портреты делегатов съезда народов Востока.
7) Несмотря на то, что я хорошо зарабатывал живописью и рисованием, а в будущем, вероятно, мог и еще больше, я все это бросил и предался запойному чтению и писанию.
8) Только *видеть* мир мне было мало, я хотел его уяснить, я хотел его понимать и передать в слове.
9) Каждому культурному человеку, а особенно деятелю искусства, необходимо развить два главных чувства: зрение и слух. Зрением я считал что уже занялся достаточно, и теперь весь перешел в слух. Поэзия, которая интересовала меня, и к которой я потом пришел — будетлянская, построена была главным образом на звуке. Книги Маяковского "Для голоса", "Во весь голос" — эти названия не случайны, не случайно и то, что автор их также бросил живопись и весь ушел в звучащую речь.
Просматривая вышедший теперь альбом рисунков Маяковского, мы можем убедиться, что это был художник высокой <нрзб>
Даже работая, он всегда бормотал строки, бесконечно варьировал их на слух и, после такой продолжительной работы, записывал.

10) Живопись уже в 1909–10 гг. казалась мне скучной и однообразной по сравнению со словом, кроме того, будущее ее рисовалось мне мрачным. Я предчувствовал ее конец. Станковая жив<опись>
11) Новаторство в живописи обычно шло с Запада, из Франции в частности. Россия тянулась в хвосте, занималась перепевами ее. Образцы западной живописи попадали к нам в подлинниках, напр. в собрании Щукина, и я убеждался в слабости и почти ненужности русской новаторской живописи. Не то было с поэзией. Слово никогда точно не переводимо, и потому мы не могли видеть в подлинниках того, что делалось на Западе. Новую *русскую* поэзию надо было делать *заново*. Одни переводы, конечно, здесь не помогли бы. Открывалась удивительная, широкая дорога, на которую мы и двинулись".

1. Подробнее о биографии Крученых см.: Сухопаров С. Алексей Крученых: Судьба будетлянина. *München: Sagner,* 1992 (Arbeiten und Texte zur Slavistik; 54), а также "абсолютно достоверные", по оценке Н.И. Харджиева, воспоминания Ольги Сетницкой (1916–1987): Сетницкая О. Встречи с Алексеем Крученых (из дневниковых записей) */ Предисловие Н.И. Харджиева //* Русский литературный авангард. Материалы и исследования */ Под ред. М. Марцадури, Д. Рицци и М. Евзлина. [Тренто]: Университет Тренто*, 1990. С. 145–199.
2. Тетки Крученых по материнской линии были монахинями. Как сообщает О.Н. Сетницкая, по рассказам Крученых, "одна из сестер была очень миловидна. Она учила А.Е. стихам об отшельнике". И в другом месте: "Когда его мать, Епистимия, умерла, открыли царские врата, — знак ее праведности" (Сетницкая О. Указ. соч. С. 179, 197).
3. Крученых учился в Херсонском трехклассном училище с 1899 по 1902 г., которое он, несмотря на свои поздние рассказы о себе как о "шалуне, крикуне и дерзиле", закончил, получив отличные оценки по Закону Божьему, русскому языку и поведению (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 230, 232).
4. Здесь Крученых разыгрывает заранее подготовленную "импровизацию" (один из основных приемов искусства чтеца,

очень характерный для стиля Крученых-рассказчика). Слово “дикарь” было найдено им еще в 1914 г. и повторено в “Автобиографии дичайшего”, включенной в брошюру: Крученых А. 15 лет русского футуризма. 1912–1927. Материалы и комментарии. *М.: Изд. Всероссийского союза поэтов*, 1928 (см. с. 314–317 наст. изд.).
Это слово отнюдь не случайно — оно имело свою историю в культуре авангарда (определенную параллель можно найти во французском fauves, брошенном критиками по поводу выставки Осеннего Салона в Париже 1905 г.): в 1912 г. Д. Бурлюк опубликовал статью “Die „Wilden“ Russlands” в программном альманахе Кандинского и Франца Марка “Der Blaue Reiter”, перекликающуюся в названии с “Die „Wilden“ Deutschlands” самого Марка. В своей книге “Стихи В. Маяковского” (М., 1914) Крученых писал:

рыжие! хулиганы! пещерные люди!
... — да, дикари!
Ха-ха!
так значит — дикари?
великолепно! — ведь
есть и небоскребы в о л и
а мы дикари — и воля ли
“заеденнаго клопом культуры” сравнится
с дикарем?
м ы   п е р в о б ы т н ы
и лишь у нас небоскреб пе-рво-бытной воли!
и презрения!
и гордости
и жестокости!

(См.: Крученых А. Указ. соч. С. 18).

5. Увлечение африканским искусством, быстро распространившееся в новаторских артистических кругах Европы в эти годы, в России особенно заметно проявилось в деятельности одного из лидеров “Союза молодежи” В. Маркова (Вальдемарса Матвея), опубликовавшего в №№ 1 и 2 журнала “Союз молодежи” (СПб., 1912) программную статью

“Принципы нового искусства”, направленную против европоцентризма в искусстве. В 1913–1914 гг. В. Марков подготовил одну из первых в мире книг, посвященных африканской скульптуре, которая была опубликована уже после его смерти (Марков В. Искусство негров. *Пг.*, 1919). В 1914 г. “Союзом молодежи” была издана его книга “Искусство острова Пасхи”. В № 3 “Союза молодежи” (1913) была напечатана полемическая статья другого участника этой группы, Августа Балльера, под названием “Аполлон будничный и Аполлон чернявый”, где он, в частности, писал: “Аполлон новый. Родился с кривыми ногами (на гитаре: кавалеристом был рожден); цветом напоминает дочь-ночь Нубии, а также французскую ваксу; голова его из сталобронзы: кулаки будущих футуристов не прошибут” (Там же. С. 13). Вероятно, именно эту статью подразумевал К. Чуковский в своих рассуждениях о футуристах и Крученых: “Им казался столь милым дикарский, черный, раскоряченный идол, а всемирный красавец беломраморный бог Аполлон внушал им одно отвращение. Та тяга к дикарству ... ни у кого не проявилась в такой мере” (Чуковский К. Футуристы. *Пг.: Полярная звезда,* 1922. С. 29, 30).

6. По свидетельству Н.И. Харджиева, Гоголь оставался одним из любимых писателей Крученых. В 1943–44 гг. Крученых создал поэтический цикл “Слово о подвигах Гоголя”.
7. Речь идет о пьесе Г. Гауптмана “Потонувший колокол” в постановке “Труппы русских драматических актеров под управлением А.С. Кошеварова и В.Э. Мейерхольда” (с 1903 г. труппа, режиссером и актером которой был в 1902–1905 гг. Мейерхольд, выступала под названием “Товарищество новой драмы”). Труппа, в которую входили Е.М. Мунт (1875–1954), Б.М. Снегирев (1875–1936) и др., играла в Херсоне, Николаеве, Тифлисе и других городах.
   В свой “херсонский” период Крученых испытал, судя по всему, довольно серьезное увлечение театром, которое вылилось в создание ряда театральных рецензий и статей, напечатанных на страницах херсонской газеты “Родной Край” в 1909–10 гг. По словам Сергея Сухопарова, Крученых “...стал весьма желанным автором этой популярной

среди херсонцев газеты. Так, вне конкуренции были его театральные рецензии и статьи о театре, которые тем не менее он подписывал исключительно псевдонимом <А. Горелин> или криптонимом <А.Г.>" (Сухопаров С.М. Алексей Крученых: Судьба будетлянина. С. 27).

8. Любопытно такое неожиданное совпадение: Э. Голлербах в своей книге о поэзии Бурлюка упоминает этот же самый эпизод из пьесы Гауптмана в прямой связи с заумным языком у футуристов: "Заумный" язык футуристов, образование слов, лишенных логического смысла, но имеющих определенный фонетический смысл, особенно часто подвергался высмеиванию и осуждению. Однако, и тут нетрудно привести в защиту футуризма некоторые исторические примеры: напомним, хотя бы, о "птичьем языке" у Аристофана и о крике аристофановских лягушек, повторенным Гауптманом в "Потонувшем колоколе" (Голлербах Э. Поэзия Давида Бурлюка. *Нью-Йорк: Изд. М.Н. Бурлюк,* 1931. С. 19).

9. *Алла Александровна Назимова* (1879–1945) — русская актриса, постоянная партнерша П. Орленева. С 1906 г. играла в американских театрах. *Павел Николаевич Орленев* (наст. фамилия Орлов, 1869–1932) — известный русский актер, много выступавший в провинции. В фамилии Россатов в машинописи сделана опечатка. Вероятно, Крученых имел в виду *Николая Петровича Россова* (наст. фамилия Пашутин, 1864–1945) — легендарного русского актера-гастролера, называвшего себя "актером транса или вдохновения" и игравшего исключительно роли классического репертуара.

10. *Александр Яковлевич Закушняк* (1879–1930) — русский драматический актер и артист эстрады, чтец, создатель жанра "вечеров рассказа" или "вечеров интимного чтения". Начал свою артистическую деятельность в начале 1900-х гг. в "Товариществе новой драмы".

11. Эта самооценка во многом совпадает с характеристикой, данной в воспоминаниях А.А. Шемшурина, филолога, близкого кругу футуристов в 1910-е гг., издателя альбомов Крученых "Война" (с линогравюрами Розановой) и "Вселенская война": "Средства Крученых были ограничены, и ему

приходилось всю жизнь бороться за существование. Отчасти этим объясняется его нервозность. Это был ходячий клубок нерв. Он не терпел возражений и преград своей воле. Я помню, что в одно из первых свиданий со мною, он увидел у меня на столе футуристические издания, ему еще незнакомые. Повертевшись несколько на стуле, он вдруг попросил меня выйти из комнаты, чтобы он мог заняться книгами. Не дожидаясь даже моего согласия, Алексей Елисеевич стал раздеваться, чтобы остаться в одной рубашке. Я оставил его на час" (Шемшурин А.А. Биографические заметки о своих корреспондентах. (1920–е гг.). Авторизованная машинопись. ОР РГБ. Ф. 339. 6. Ед. хр. 11).

12. Более подробная запись об Одесском училище есть в дневниках Сетницкой (от 14 июня 1957):
"Рассказывал о художественном училище в Одессе, где жил, голодая. У одной красивой девушки попросил, обнаглев от голода, двугривенный — его хватило на одно второе блюдо. Решил перескочить через два класса. Художник Костанди, плохой учитель, но добрый человек, посоветовал написать заявление. В 1906 году директор был на все готов, только бы учащиеся вели себя тихо. А.Е. разрешили "перескочить". Экзамен держал "на ура". По истории, кажется, успел прочесть 2 билета, достал пятый, поставили 3, а надо бы 2. По истории искусств — та красивая девушка рассказала ему 2 билета и самый любимый лектора — "египетский храм". Это и спросили, поставили 5. Он кончил младшее отделение, не живописное; если б кончил, мог бы без экзаменов поступить в академию.
Рисовал хорошо. Попал в класс, где рисовали Венеру. Начал рисовать на большом листе, размеряя его линиями. Директор сказал: "Смотрите, как надо рисовать, когда рисуешь лоб, смотри на ногу", т.е. надо соразмерять части. Натурщика сначала рисовали по пояс, затем всю фигуру.
В 1912 г. в Москве учился у пейзажиста С.Ю. Жуковского. Как и Маяковский, не закончил образования" (Сетницкая О. Указ. соч. С. 171).

13. См.: Маяковская Л.В. Детство Владимира Маяковского // *Пионер*. 1930. № 4. С. 17.

14. См.: Маяковский В. Я сам // Маяковский: ПСС. Т. 1. С. 12.
15. Там же. С. 12.
16. Там же. С. 13.
17. См.: Маяковский В. Люблю // Маяковский: ПСС. Т. 4. С. 86.
18. Там же.
19. Здесь Крученых, целиком, видимо, опиравшийся в своем повествовании на автобиографию Маяковского "Я сам" (глава "11 бутырских месяцев" и далее), не совсем точен. Маяковский был первый раз арестован 29 марта 1908 г. и 9 апреля освобожден до суда, который состоялся 11 октября. В августе того же года Маяковский был принят в приготовительный класс Строгановского художественно-промышленного училища. После своего третьего ареста Маяковский просидел в Бутырской тюрьме с августа 1909 г. по январь 1910 г. Он поступил в Московское Училище (Школу) живописи, ваяния и зодчества в августе 1911 г., а его литературный дебют состоялся на следующий год, в альманахе "Пощечина общественному вкусу" в декабре 1912 г.
20. Каменский В. Путь энтузиаста. *М.: Федерация,* 1931. См. также переиздание: Каменский В.В. Сочинения. Репринтное воспроизведение изданий 1914, 1916, 1918 гг. с приложением. *М.: Книга*, 1990. С. 396. Здесь и далее мы приводим ссылки на цитаты из Каменского по последнему изданию.
21. Каменский В.В. Путь энтузиаста // Каменский В.В. Сочинения. С. 433.
22. Там же. С. 440.
23. Бурлюк Д. Лестница лет моих // Д. Бурлюк пожимает руку Вульворт Бильдингу. Стихи 1898–23 гг. (К 25-летию художественно-литературной деятельности). *Нью-Йорк,* 1924. С. 40, 41.
24. Начальные и заключительные строки из главы "Моя страна" поэмы "Апофеоз Октября":

    Страна Россия,
    Где рос и я...
    Где росы
    Поросли

И Россы
Где поросли
Поля полынью
А небо синью...

(См.: Бурлюк Д. Десятый Октябрь. Поэма и статья. *Нью-Йорк: Изд. М.Н. Бурлюк*, 1928. С. 7).

25. Бурлюк поступил в Казанское художественное училище в 1898 г. См.: Бурлюк Д. Лестница лет моих. С. 42–43.
26. Воспоминания Бурлюка “Лестница лет моих”, опубликованные в 1924 г., имеют подзаголовок: “Автобиографический конспект Отца Российского футуризма Давида Бурлюка. (По случаю юбилея)”. В 1932 г. в своей книге “Красная стрела” Бурлюк опубликовал три главы из книги “Маяковский и его современники”, носящие мемуарный характер, и сообщил, что им еще в 1930 г. составлена книга воспоминаний, подготовленная для печати в России профессором А.Г. Островским. Эта рукопись ныне опубликована: Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / *Публ., предисл. и примеч. Н.А. Зубковой. СПб.: Пушкинский фонд*, 1994.
27. Хлебников родился 28 октября (по старому стилю) 1885 г.
28. Биографические сведения // Хлебников: СП. Т. 1. С. 8.
29. Хлебников: СП. Т. 1. С. 87. В цитате пропущены строки после: “Зверь с ревом гаркая / Страшный прыжок, / Дыхание жаркое”.
30. О рисунках Хлебникова см.: Дуганов Р. Рисунки Хлебникова // Панорама искусств 10. *М.: Советский художник*, 1987.
31. Далее в первоначальном варианте рукописи следует:
“С выходом в свет моей первой книги я стал окончательно писателем, хотя все еще не верил этому: я все думал, что моя литературная работа будет мне подспорьем в жизни, как шаржи и портреты. Однако, этот взгляд был ошибочен. Но я настолько был далек от истины, что еще в 1910 году живя под Москвой в Кузьминках, я воображал себя художником и написал до двадцати больших полотен. Эту уверенность во мне поддерживала критика и вообще вся окружавшая меня обстановка: я участвовал на выставках, схо-

дился больше с художниками и т.п. Во влиятельной в то время газете “Русские ведомости” меня хвалили, Репина же, с которым я участвовал на выставке, — порицали. Чего же вы хотите еще больше: у меня был успех, почти известность. И тем не менее в это время я был уже умершим человеком как художник. И вот, теперь, когда я задумываюсь над тем, почему же все это так случилось, почему я прозевал смерть Крученых-художника, — я ничего не могу понять. Я только чувствую, что сила, влекшая меня туда, где я очутился, была так могущественна и сильна, как сильна сила, влекущая земной шар по его орбите. Если это не одна и та же сила, то следует сказать, что сходство между обеими силами в том, что обе они реальны и обеих их мы не чувствуем. Все это я так тогда думал” (РГАЛИ. 1334. 1).

32. Далее в первоначальном варианте рукописи следует:
“Однако было уже поздно. Не безразлично, между прочим, и то обстоятельство, что после школы я не пошел по дороге строго чистого художества, т.е. — не занялся специально картинами, а скоро сбился в шаржи. Разумеется, и шаржи — искусство, и Домье — большой художник, и т.п., но все же кто-то сыграл со мной злую шутку, толкнув на путь шаржа. Выходит так, что меня столкнули с пути художника. В моей судьбе произошел сдвиг.
Я попадаю в Москву, знакомлюсь здесь с новым искусством. Казалось бы, вот возможность вернуться на правильный путь, стать настоящим художником. Но эффект был обратный. Я увидал то, к чему Ларионов пришел несколько лет спустя: он бросил живопись после того, как все улыбалось ему, после того, как он был уже знаменитым художником. Каждый мало-мальски смысливший человек должен был предвидеть конец станковой живописи. Кроме того было не секрет, что все передовые позиции в новом искусстве были уже захвачены французами, и нам русским, оставалось тащиться позади, закреплять позиции. Такая работа мне не нравилась. Я был все еще молод, во мне бурлили силы и я жаждал великой борьбы, я готовился стать жертвой, но жертвой победительной. Все это было с одной стороны.

С другой стороны, я был более широкой натурой, чем это нужно для художника. Только видеть мир мне было мало. У меня был хорошо развитый слух и мне хотелось слышать мир, а это возможно лишь в поэзии. Поэзия построена вся на звуке. Кто понимает это столь же глубоко, как я чувствовал, тому не стоит и объяснять дальнейшее. Кто мало понимает это, тому, может быть, следует указать на названия книг Маяковского “Для голоса”, “Во весь голос”. Эти названия не случайны, как не случайно и то, что автор их так же, как и я, бросил живопись и весь ушел в звучащую речь. Долго работая над своими стихами, он всегда бормотал строки, бесконечно варьировал звуки на слух. В такой работе у него проходили часы. Результатом было несколько строчек, записанных на бумагу. В существе дела поэзия для поэта вот именно это, что делал Маяковский и что делает всякий поэт, — подбор звука. Это секрет производства. Для публики, разумеется, все это представляется иначе. Публика заходит с другого конца, именно с того, который покидает поэт, переходя в последнюю стадию работы.
И вот, более сильным и более прекрасным для меня оказалось чувство слуха. Это чувство победило во мне художника и произвело поэта. Было и еще одно преимущество на стезе поэта, и это преимущество было тесно связано с моей натурой. Любя безгранично свободу во всех ее видах и проявлениях, я чувствовал себя свободным в футуризме тем, что я стоял вне влияний Запада, чего, как я уже говорил, я не мог избежать оставаясь художником. До нас, поэтов, доходили западные образцы, но слово никогда не переводимо точно. Чтобы передать звук иностранного поэта, переводчику нужно точно переписать стихи, т.е. не переводить, но это тоже не выход. Понятно, что среди нас не было такого простака, который принимал бы перевод за произведение иностранного футуриста. Вот почему русская поэзия так далека от западной. Нам русским предстояло делать заново русскую поэзию, делать самим, быть впереди, а не тащиться в обозе. Такой путь для молодежи всегда увлекательнее. Я еще был молод, наивен, доверчив...

Но менять профессию тоже не так-то легко /просто/” (РГАЛИ. 1334. 1).

33. Идею о “монтажном чертеже”, фотомонтаже, который должен заменить живопись, декларированную в редакционной статье Лефа “Фотомонтаж” (IV. С. 41), Крученых защищал неоднократно в своих изданиях 1920-х гг., в частности, в книге “15 лет русского футуризма” (М., 1928. С. 59). Тем не менее, в 1910-е гг., в период, о котором идет речь в главе, отношение Крученых к “чертежу” было радикально другим, судя по его письму к Гуро в 1913 г.: “Футуризм, кубизм и проч<ие> измы разоблачают жизнь снимают с нее одну за др<угой> призрачные оболочки (в к<ото>рые верил еще импрессионизм и реализм) и дали схему/ чертеж/ чертеж от черта/ и дым чертовски черных чертежей (вспомните раскраску кубистов) задушит скоро нас...
На свет на воздух!”
В 1909 г. Крученых участвовал в выставке “Импрессионисты” в Петербурге и “Венок” в Херсоне (первая из них была устроена Н.И. Кульбиным, вторая — Д. Бурлюком). В 1910–11 гг. он, судя по свидетельству С. Шаршуна, посещает студию К. Юона, создает ряд пейзажей и экспрессивных портретов. В 1915 г. Крученых обращается к технике коллажа — наклеек из цветной бумаги (в которой он продолжал работать до нач. 1960-х гг.) и создает альбом “Вселенская война”. В 1918 г. Крученых организовал в Тифлисе “Выставку картин и рисунков московских футуристов”, на которой экспонировались и его работы. Произведения Крученых находились в собраниях Б. Финкельштейна, К. Малевича, Д. Бурлюка, М. Матюшина и др.
Подробнее о художественной деятельности Крученых см.: Харджиев Н. Поэзия и живопись // Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. *Stockholm: Гилея*, 1976; Сухопаров С.М. Алексей Крученых: Судьба будетлянина. С. 15–30; Гурьянова Н. Вселенская война // *Творчество*. 1989. № 5; Гурьянова Н. Альбомы Крученых // Панорама искусств 13. *М.: Советский художник*, 1990. С. 373–381.

34. В 1907 г. Крученых подал прошение о зачислении в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, однако при-

нят не был. Приехав в Москву, он начал сотрудничать в юмористическом журнале “Будильник” и в московских газетах, и в 1908 г. выпустил серию открыток с карикатурами на известных деятелей культуры “Вся Москва” (обнаружить экземпляры этого издания пока не удалось). Выпуску херсонских альбомов также предшествовали две серии открыток с карикатурами на местных херсонских знаменитостей: вып. 1 (15 января); вып. 2 (25 января). 1910. Они имели такой успех, что тут же появилось много поддельных карикатур, и автор вынужден был опубликовать в связи с этим 30 января 1910 г. в херсонской газете “Юг” “Письмо в редакцию”. В феврале в продаже появились литографированные альбомы Крученых “Весь Херсон в карикатурах, шаржах и портретах”.

Второй альбом, “Весь Херсон в шаржах и портретах”, был перепечатан С. Сухопаровым в газете “Трибуна” (Херсон) за 12 ноября 1990 г.

35. *Кукрыниксы* — коллективный псевдоним известных советских графиков и карикатуристов: Михаила Васильевича *Ку*приянова, Порфирия Никитича *Кры*лова, *Ник*олая Александровича *С*околова. Уже в 20-е гг. их псевдоним стал нарицательным благодаря неисчислимому множеству производимых ими карикатур, всегда в чутком согласии с официальной линией правительства.
36. Речь, вероятно, идет о “28-й периодической выставке картин Московского общества любителей художеств”, состоявшейся в 1909 г.
37. Живописное Подмосковье: [Виды усадьбы Кузьминки] / *С этюдов А. Крученых // Искры*. 1912. № 18. С. 144.
38. По свидетельству Гордона Маквея, Крученых и в 1960-е гг. не раз подчеркивая в беседах с ним, что сам он “бросил живопись еще в 1912 и обратился к поэзии”: “He sensed that the most abstract works were no longer “painting” (McVay G. Alexei Kruchenykh: The Bogeyman of Russian Literature // Russian Literature Triquarterly 13. 1975. P. 574).
39. Талант Крученых-чтеца отмечали многие современники: о своеобразном “шаманстве” Крученых — “блестящем чтеце своих произведений” писал Сергей Третьяков в своей ста-

тье “Бука русской литературы” в одноименном сборнике, посвященном Крученых (М., 1923. С. 16). См. также составленную С. Сухопаровым книгу “Алексей Крученых в свидетельствах современников” (Slavistische Beitrage. Band 309. *München: Sagner*, 1994).

40. Владимир Маяковский [альбом]. М., 1932.
41. Маяковский В. Я сам // Маяковский: ПСС. Т. 1. С. 19.
42. Маяковский В. Как бы Москве не остаться без художников (1914) // Маяковский: ПСС. Т. 1. С. 336, 334–335. Говоря о “коричневом и горьком пастернаке”, Маяковский намекает на профессора Леонида Пастернака, преподававшего в Училище.
43. Строки из статьи “Живопись сегодняшнего дня” (1914). См.: Маяковский: ПСС. Т. 1. С. 293.
44. Там же. С. 286.
45. Там же. С. 287.
46. В. Каменский участвовал в выставке “Импрессионисты” (1909), организованной Кульбиным в Петербурге; на выставке группы Ларионова “№ 4” (1914) он показал известные “Железобетонные поэмы” (стихокартины). Он также принимал участие в выставках “0-10” в Петрограде (1915), “Бубновый валет” в Москве (1917) и др. В 1920–30 гг. он продолжал работать как художник в примитивистской манере, используя в основном технику коллажа и аппликации на ткани. Подробнее об этом см.: Сарабьянов А., Гурьянова Н. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. *М.: Советский художник*, 1992. С. 95–96.
47. *Сергей Михайлович Третьяков* (1892–1937■) — поэт, драматург и критик, в конце 1910-х — начале 1920-х гг. входил в дальневосточную группу футуристов, один из основателей и активных участников Лефа. См. о нем в главе “В ногу с эпохой”.

■ В качестве года смерти С.М. Третьякова обычно указывается 1939 г., однако эта дата неверна. Сохранилось следственное дело писателя 1937 г. — согласно содержащимся в нем документам, Третьяков был арестован органами НКВД 26 июля 1937 г., обвинялся в шпионаже в пользу Японии и 10 сентября того же года по приговору Военной коллегии Верховного суда СССР был расстрелян. — *Примеч. ред.*

48. Д. Бурлюк не оставлял живописи до конца жизни. Его работы представлены в коллекциях музея "Метрополитен" в Нью-Йорке, Бруклинского художественного музея, Русского музея в Петербурге, Третьяковской галерее и др. Свои идеи об искусстве он изложил в книге "Энтелехизм. Теория, критика, стихи, картины" (Нью-Йорк, 1929), а также в журнале "Color and Rhyme", который он издавал в Америке в 1930–60-е гг. вместе с М.Н. Бурлюк.

О художественной деятельности Давида Бурлюка см.: Dreier K.S. Burliuk. *N.Y.*, 1944; Burliuk D. 55 Years of Painting. *N.Y.*, 1962*;* Художники русской эмиграции (1917– 41). Биографический словарь / *Ред. Д. Северюхин, О. Лейкинд. СПб.: Издательство Чернышева*, 1994. С. 113–118; Давид Бурлюк. Фактура и цвет. Каталог выставки / *Ред. С.В. Евсеева. Уфа: Издательство "Башкортостан"*, 1994. Т. 1, 2.

49. В 1909 г. Крученых опубликовал в херсонской газете "Родной край" статьи под названиями "Наука любви" (*Родной край (Херсон)*. 1909. 3 сентября) и "Два властных лика любви" (*Родной край (Херсон)*. 1909. 17 октября) (они были перепечатаны с предисловием С. Сухопарова в газете "Народна Трибуна" (Новая Каховка) за 20–26 мая 1991 г.) В 1918 г. Крученых не раз возвращался к этой теме в докладах, прочитанных в Тифлисе: "Слово о страсти в поэзии", "О женской красоте" и др., в частности, в одноименной брошюре он выразил свое новое отношение (О женской красоте. *Баку: Лит.-издат. отдел Политотдела Каспфлота*, 1920): "Футуристы не обожествляют и почти перестали *воспевать* женщину и поют машину, то же делают пролетарские поэты — машина, труд у них на первом месте, женщина — товарищ, друг, а не безделушка, или волшебное виденье. Это изгоняет гипертрофию женственности из искусства. Момент любви стал резким, временным, о нем потом не думают — и потому футуристы женщину считают машиной — для сгорания запаса любви, но это сгорание — полное!" Крученых не раз противопоставлял отношение к женщине "как к другу" отношению к женщине "как к безделушке", неприемлемому для него; например, в докладе "О женских стихах и многом прочем" (1918), а позднее — в своих бро-

шюрах о Есенине. В сентябре 1921 г. он подписал договор на прочтение 7 докладов для членов ИНХУКа (Институт Художественной культуры в Москве, где сотрудничали А. Родченко, Л. Попова и др.), один из докладов был назван "Женофобство и богофобство".

50. См. об этом: Сухопаров С. Алексей Крученых: Судьба будетлянина. С. 28–30.
Обращение к этим проблемам отнюдь не было эпизодическим в творчестве Крученых, как это может показаться из контекста. В недавней публикации "Вячеслав Иванов и Алексей Крученых в споре о Ницше и Достоевском", подготовленной К. Лаппо-Данилевским (*Cahiers du Monde russe,* XXXV (1–2). 1994. С. 401–412), приводятся документальные сведения о выступлении Крученых и последовавшем диспуте, имевшем место в Бакинском университете в мае 1921 г., в котором участвовали Иванов и Крученых.

51. Начало стихотворения "Полуживой".
Сухопаров указывает, что именно этот отрывок из стихотворения был включен Крученых в его ранний и малоизвестный рассказ "Кровавые люди" (1909), напечатанный в херсонской газете "Родной Край" (1909. №№ 242–248). Герой рассказа — студент и начинающий поэт Юрка, чьим прототипом, возможно, был сам автор. Эпизод с курсисткой, о котором упоминает Крученых в этой главе, также является фрагментом этого рассказа: "Рассказ "Кровавые люди" примечателен также и тем, что в нем Крученых поместил начало одного из своих ранних стихотворений "Полуживой", автором которого является Юрка, так интерпретирующий его в ответ на похвалу "знакомой курсистки": Из этого стихотворения только видно, что я себя очень плохо чувствовал — недоеданье, безденежье — и что… я плохо пишу стихи" (Сухопаров С. Алексей Крученых: Судьба будетлянина. С. 30).

Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления

1. Речь, очевидно, идет о ежегодных выставках “Товарищества южно-русских художников” (ТЮРХ), основанного в Одессе в 1890 г. Крученых ошибается в датах: Бурлюки принимали участие в выставках ТЮРХ в 1906–7 гг., в 1904 г. Давид работал в мастерской Ф. Кормона в Париже и вернулся в Россию только в 1905 г. Не совсем ясно, “передвинул” ли Крученых даты сознательно, или ошибка просто связана с небрежной правкой машинописного текста. В 1929 г., еще только начиная свою работу над “некими воспоминаниями о футуризме”, Крученых присылал А.Г. Островскому небольшие наброски воспоминаний, которые позднее легли в основу “Нашего выхода”. Так, в письме от 17 июня он указал точные даты: “Бурлюки выставляли уже в 1906–07 гг. в Одессе очень резкие импресс<ионистические> и кубистич<еские> картины (по рисунку картины В. Бурлюка похожи на его же рисунки в *Садке судей* I. В Херсоне я помню их выставки осенью 1909 г. (1910?) См. в газетах *Приднепровский край* (?) и *Юг*. Это мрачный период моей жизни и я стараюсь забыть его” (см.: Ziegler R. Briefe von A. E. Kručenyx an A.G. Ostrovskij // Wiener Slawistischer Almanach. 1. 1978. S. 6).

В свою очередь, Давид Бурлюк пишет о знакомстве с Крученых в главе “Появление А.Е. Крученых” своих воспоминаний: “Зуд к выставкам побудил нас осенью 1909 г. устроить выставку картин в Херсоне. Посетители, выскакивая с выставки в соседний сквер, кричали: “Ну и виставка...”

Еще ранее в Чернянке появился Алексей Елисеевич Крученых.

Он был нервен, худ и мало ел, на фоне умопомрачительных гилеевских аппетитов атлетов ... Когда Крученых стал много старше, он стал придирой и в поэзии своей, и в критике; в последней нет, пожалуй, человека более въедливого, а это громадное достоинство” (Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. С. 41).

В сентябре 1909 г. Бурлюки привезли в Херсон выставку “Венок”, показанную весной в Петербурге. В ней принял

участие Крученых, опубликовавший заметку о выставке "Выставка картин "Венок" (под псевдонимом "А. Горелин") в газете "Родной край" (Херсон) (1909. 6 сентября).

2. Происхождение термина "кубофутуризм" не совсем ясно: говоря о событиях 1912 г., Крученых пишет: "Насколько помню футуристами тогда мы себя не называли, *будетляне* слово Хлебникова и не знаю когда оно впервые родилось, *Гилея* скорее название издат<ельст>ва и во всяком случае появилось уже после *Пощечины*" (см.: Ziegler R. Briefe von A.E. Kručenyx an A.G. Ostrovskij. S. 8). В.Ф. Марков считает, что одно из первых упоминаний его в печати связано со статьей К. Чуковского "Эго-футуристы и кубофутуристы" (напечатана в журнале "Шиповник", вып. 22 (СПб., 1914). Н.И. Харджиев утверждает, что это "обобщающий термин, возникший на страницах критических статей", и объясняет его тем, что "поэты футуристы выступали в тесном контакте с художниками-кубистами" (Харджиев Н.И. Поэзия и живопись // Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. Указ. соч. С. 25). Во всяком случае, бесспорно то, что одним из первых употребил этот термин Казимир Малевич, назвав в каталоге последней выставки "Союза молодежи" (СПб., ноябрь 1913 – январь 1914) серию своих работ 1913 г. "кубо-футуристическим реализмом".
Д.В. Сарабьянов, говоря о происхождении кубофутуризма, подчеркивает, что само его наименование свидетельствует о "тех причудливых смешениях, какие могли появляться в школах, дававших вторичное искусство" (Сарабьянов Д. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия // *Советское искусствознание'80*. Вып. 1. 1981. С. 150). Он указывает на оппозиционность французского кубизма и итальянского футуризма по отношению друг к другу и добавляет, что в России, несмотря на то, что футуризм не получил широкого распространения, "название кубофутуризм покрывало собой обширный круг явлений" (Там же).

3. И в тексте, и в примечании Крученых дана неточная цитата из поэмы Брюсова "Конь Блед". У Брюсова:

Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.

(См.: Брюсов В.Я. Собрание сочинений в 7 тт. *М.*, 1973. Т. 1. С. 442).

4. В своих воспоминаниях Д. Бурлюк указывает, что сам он познакомился с Маяковским в сентябре 1911 г.

5. В феврале 1912 г. состоялись первые диспуты о современном искусстве (12 и 25 февраля), организованные обществом художников “Бубновый валет”, на которых выступали Н. Кульбин, М. Волошин и др. Тогда же художники М. Ларионов и Н. Гончарова, организаторы первой выставки “Бубнового валета” в 1910 г., оказавшие заметное влияние на поэтов-“будетлян”, заявили о своем резком расхождении с только что официально основанным обществом художников “Бубновый валет” (во главе с П. Кончаловским, И. Машковым, А. Лентуловым и В. Рождественским) из-за их ориентации на французский кубизм и сезаннизм.
Д. Бурлюк был приглашен с докладами на оба вечера (12 февраля он выступал с докладом “О кубизме и других направлениях в живописи”). На вечере 25 февраля в качестве оппонентов выступили Крученых и Маяковский.

6. Строка из XIX строфы первой главы “Евгения Онегина”. Крученых постоянно обращался к Пушкину, находя строки, созвучные его собственным экспериментам в области слова (см., например: Крученых А. 500 новых острот и каламбуров Пушкина. *М.: Изд. автора*, 1924; или статью “О войне”, опубликованную в наст. изд., с. 238–242). О. Сетницкая вспоминает о Крученых:
“Спрашивал знатоков, чьи стихи:

Мне изюм/ Нейдет на ум./ Цукерброд/ Не лезет в рот.

Никто не знал, что это Пушкин. Еще у Пушкина: *Жемчуга огрузили шею* — футуризм!” (Сетницкая О. Указ. соч. С. 198). Крученых использовал эти строки в своем “совместном” стихотворении с Пушкиным “Новогоднее вкусоугодие” (см.: Феофан Бука. Кручёныхиада / *Предисловие Сергея*

Сигея. М.: Гилея, 1993. С. 21). Отношение Крученых к Пушкину было хорошо известно в кругу его друзей и нашло отражение в шутливых эпиграммах, посвященных Крученых (Там же. С. 16, 27). Феофан Бука — псевдоним Н.И. Харджиева.

7. По утверждению Н.И. Харджиева, в феврале 1912 г. Д. Бурлюк договорился с руководителями общества художников "Бубновый валет" об издании сборника со статьями и произведениями Хлебникова, Бурлюков, Крученых и Лившица. Сборник должен был выйти осенью того же года, однако в сентябре "бубнововалетцы" отказались от совместного выступления в печати с "будетлянами", так как статьи последних были осуществлены при сотрудничестве Ларионова и Гончаровой (см.: Харджиев Н.И. Поэзия и живопись. С. 12). В состав изданного в 1913 г. "Сборника статей по искусству" (Вып. 1. М.: Издание Общества художников "Бубновый валет", 1913) вошли статьи об искусстве И. Аксенова "К вопросу о современном состоянии русской живописи", Ле Фоконье (A. Le Fauconnier) и Аполлинера. Г.Г. Поспелов в своей монографии о "Бубновом валете" дает следующую характеристику этому изданию: "Как ни парадоксально, но их программой, по-видимому, следовало считать совершенное отсутствие программы, настолько последовательно они воздерживались от теоретического выяснения сугубо "валетского" credo" (см.: Поспелов Г.Г. "Бубновый Валет": Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. *М.: Советский художник*, 1990. С. 116).

8. Речь идет о басне Козьмы Пруткова "Червяк и попадья":

Однажды к попадье заполз червяк за шею
И вот его достать велит она лакею.
Слуга стал шарить попадью...
"Но что ты делаешь?!" — "Я червяка давлю".
Ах, если уж заполз к тебе червяк за шею
Сама его дави и не давай лакею!

(См.: Прутков К. Избранные произведения. *Л.: Советский писатель,* 1951. С. 52).

9. В одном из писем к А.Г. Островскому Крученых вспоминает об этом скандале: “Помню скандал на вечере *Бубнового валета* в Москве в 1912 г. Я и Маяковский всячески старались мешать докладчику, во время прений терроризировали председателя П. Кончаловского, я сорвал с его стола афишу, Маяковский рычал как лев и т.д.”. В этом же письме Крученых приводит собственное стихотворение 1928 г., озаглавленное “1913 год”:

От лебезящих штампов
обалдел я до того,
что стал рифмовать
театр и корова!
Это меньший вздор,
чем *сны — весны*
любовь и кровь —
сплошная у музы
борода!...

(См.: Ziegler R. Briefe von A.E. Kručenyx an A.G. Ostrovskij. S. 7). В следующем письме он уточняет: “Скандал на вечере *Бубнового валета* был вызван: 1) принципиальными расхождениями 2) тем, что руководители *Бубн<ового> Вал<ета>* водили нас за нос (обещали напечатать *Пощечину*, но все откладывали и откладывали, переговоры вел преимущественно В. Маяковский и потому он был особенно разозлен). ... Насколько помню, это было наше второе выступление (мое и Маяковского)” (см.: Ziegler R. Briefe von A.E. Krǔcenyx an A.G. Ostrovskij. S. 8).
Здесь Крученых не совсем точен, датируя это выступление 1912 г. — об этом свидетельствует и его стихотворение, связанное с 1913, а не 1912 г., и отзывы прессы об этом скандале в 1913 г.: “В числе оппонентов выступал некто... г. Маяковский, ругательски ругавший “валетов”...” (*Русское слово*. 1913. 26 февраля). “Некто Маяковский, громадного роста мужчина, с голосом, как тромбон, заявил, что он, футурист, желает говорить первым. По каким-то причинам выступление Маяковского было, очевидно, не на руку организато-

рам диспута. ... Футурист зычно апеллировал к аудитории: “Господа, прошу вашей защиты от произвола кучки, размазывающей слюни по студню искусства”. Аудитория, конечно, стала на сторону футуриста...” (*Московская газета*. 1913. 25 февраля). Здесь цит. по: Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. Изд. пятое, дополненное. *М.: Советский писатель*, 1985. С. 65.

Речь идет о диспутах о современном искусстве, организованных обществом художников “Бубновый валет” в следующем, 1913 г. (12 и 24 февраля) в Большой аудитории Политехнического музея в Москве, под председательством П.П. Кончаловского. На первом из них (12 февраля) М. Волошин прочел доклад “О художественной ценности пострадавшей картины Репина”, что было связано с инцидентом, происшедшим в начале года: психически больной А. Балашов изрезал картину Ильи Репина “Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года”. Пресса обвинила в этой акции футуристов, что вызвало ряд полемических выступлений с их стороны.

На диспуте 24 февраля с опровержением выступил Д. Бурлюк. Маяковский выступал в тот же вечер в числе оппонентов. В программе этого вечера были доклады И.А. Аксенова “О современном искусстве” и Д. Бурлюка “Новое искусство в России и отношение к нему художественной критики”. В прениях должны были участвовать М. Волошин, А. Лентулов, И. Машков, В. Татлин, Г. Чулков и др.

10. В подготовленный к печати, но не изданный, четвертый выпуск “Живого Маяковского” Крученых включил страничку воспоминаний об этом периоде:

“В 1912 г. я жил с Маяковским на даче под Москвой, в “Соломенной сторожке”. Однажды, при поездке в трамвае в те края, случился такой казус: я и Маяковский сели на конечной остановке в пустой вагон, билетов еще не брали. Подходит кондуктор:

— Возьмите билеты.

Маяковский, смотря прямо в глаза кондуктору, очень убедительно:

— Мы уже взяли.

Кондуктор, озадаченный, ушел на свое место. Едем. Все же, через несколько минут, придя в себя, он опять подходит к нам:
— Покажите ваши билеты.
Маяковский рассмеялся, и мы взяли билеты.
Другой раз при подобном же розыгрыше я не выдержал и стал торопливо пробираться вперед (в вагоне уже были пассажиры). Маяковский мне:
Умейте властвовать собою,
Не всякий вас, как я, поймет...”
(ОР Музея Маяковского. Ф. Крученых).

11. В статье Н.И. Харджиева “Поэзия и живопись” (Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. Указ. соч. С. 16) указана точная дата выхода “Пощечины общественному вкусу” — 18 декабря 1912 г. В своих “Заметках о Маяковском” он дополняет этот эпизод из воспоминаний Крученых устным сообщением С. Долинского о том, что Маяковского с ними познакомил его друг скульптор Л. Кузьмин (брат летчика) (см.: Харджиев Н.И. Заметки о Маяковском // День поэзии. *М.*, 1976. С. 172).

12. Воспоминания создателей манифеста несколько расходятся. Даже Б. Лившиц, участвовавший в сборнике, но не принимавший участия в создании манифеста, отыскал в нем “свою” фразу, однако ошибся в своих остальных догадках: “Кто составлял пресловутый манифест, мне так и не удалось выпытать у Давида: знаю лишь, что Хлебников не принимал в этом участия. ... С удивлением наткнулся я в общей мешанине на фразу о “бумажных латах брюсовского воина”, оброненную мною в ночной беседе с Маяковским и почему-то запомнившуюся ему, так как только он мог нанизать ее рядом с явно принадлежавшими ему выражениями вроде “парфюмерного блуда Бальмонта”...” (см.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания / *Под ред. П. Нерлера, А. Парниса и др. Л.: Советский писатель*, 1989. С. 404).
Маяковский вспоминает об этом факте из своей биографии коротко:
“В Москве Хлебников. Его тихая гениальность тогда была для меня совершенно затемнена бурлящим Давидом. Здесь

же вился футуристический иезуит слова — Крученых. После нескольких ночей лирики родили совместный манифест. Давид собирал, переписывал, вдвоем дали имя и выпустили “Пощечину общественному вкусу” (см.: Маяковский В.В. Я сам // Маяковский: ПСС. Т. 1. С. 21).

Тем не менее, Д. Бурлюк убежденно считал свой вклад основным:

“В “Романовке” был написан манифест к “Пощечине”. В этом манифесте Вите Хлебникову принадлежат несколько строк. Манифест был написан мной, а потом В.В. Маяковский, А.Е. Крученых и В.В. Хлебников полировали его совместно...

А.М. Горького не трогали — свой” (Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. С. 48).

Воспоминания Бурлюка, однако, грешат неточностями: в частности, имя Горького в манифесте упоминается (“Всем этим Максимам Горьким ... нужна лишь дача на реке”).

Более достоверны и подробны воспоминания об этом Маруси Бурлюк:

“С 10 часов утра собрались Владимир Маяковский, Алексей Крученых и Виктор Хлебников: все четверо энергично принялись за работу. Первый проект был написан Давидом Давидовичем, затем текст читался вслух и каждый из присутствовавших вставлял свои вариации и добавления. ... Бурлюку принадлежит первая фраза: “сбросить с парохода современности”. Когда предложили включить имя Максима Горького, Давид Давидович протестовал, указывая на его важность для века, как писателя-пролетария” (Бурлюк М.Н. Первые книги и лекции футуристов (1909–1913) // Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. С. 276).

При сравнении всех этих версий с текстом манифеста напрашивается вывод, что запись Крученых наиболее точна. Эта же запись была опубликована им ранее в книге: Хлебников В. Зверинец / *Редакция А. Крученых. М.,* 1930. С. 13–14.

13. В более поздних “Воспоминаниях о В.В. Маяковском и футуристах”, записанных по выступлению в ЦГАЛИ в 1959 г.,

Крученых, говоря об этой самой фразе, никак не упоминает о том, что она принадлежит ему самому, и туманно намекает на авторство Маяковского: “Это та же мысль, что Маяковский развивал и раньше: искусство развивается и нельзя стоять на одной точке” (см. с. 251 наст. изд.).

14. Городецкий С. Непоседы // *Речь (СПб.)*. 1912. № 269. Процитированные здесь отрывки из статьи Крученых привел в качестве предисловия ко 2-му изданию “Игры в аду” в 1914 г.

15. *Ольга Владимировна Розанова* (1886–1918) — художница, член общества художников “Союз молодежи” и участник группы Малевича “Супремус”, автор статей по теории нового искусства. Сознательно избегая “бытовизма” в своих воспоминаниях, Крученых упоминает ее имя лишь дважды. Тем не менее, Розанова была ближайшим другом Крученых в 1913–18 гг. В силу своих анархических взглядов они никогда не состояли в официальном браке. “Первой художнице Петрограда О. Розановой” посвящает Крученых в 1913 г. в начале совместной работы с нею свою книгу “Возропщем”. Их диалог не прекращался в интимной переписке, критических статьях и созданных ими “рукотворных” книгах. В июне 1913 г. вышли “Бух лесиный” и первое издание “Взорваль”, в котором литографии Розановой соседствовали с работами Кульбина, Малевича и Гончаровой. Переиздание этой книги появилось в конце того же года, одновременно с “Утиным гнездышком... дурных слов” (1913). В 1914 г. были опубликованы “Тэ ли лэ” и второе издание “Игры в аду”, тогда же Розанова закончила работу над серией линогравюр на темы игральных карт (впоследствии эта серия вошла в качестве иллюстраций в “Заумную гнигу”). Помимо этого она участвовала в оформлении “Черта и речетворцев” (1913) и “Стихи Маяковского” (1914). В 1916 г. Розанова выпустила альбом цветных линогравюр “Война” на стихи Крученых, тогда же под его влиянием она обратилась к заумной поэзии. Подробнее об их сотрудничестве см.: Гурьянова Н. Алексей Крученых и Ольга Розанова: О взаимовлиянии поэзии и живописи в русском авангарде // Europa Orientalis. 11. 1992. 1. С. 49–108.

16. Далее в рукописи вычеркнуто: “тоже измывательскую”.

17. Крученых упоминает о своей издательской деятельности также в письмах к Островскому:
“Изданием книг *Игра в аду* и *Старинная любовь* я горжусь не менее, чем их написанием. Дело было так: Москва... лето... у меня ни копейки денег и тогда-то я задумал издание своих первых книг. Рисунки любезно были сделаны Н. Гончаровой и М. Ларионовым, текст написал я сам, промучившись три дня, литографским карандашом, и наконец сдал все это в знакомую литографию, где раньше печатал свои шаржи и рисунки Гончаровой и Ларионова. Задатку я дал три рубля (где-то умудрился подзанять) и мне как старому заказчику напечатали в кредит и на собственной бумаге. Когда пришло время выкупать издание, я с большой долей риска повел дело так, что управляющий типографией сказал: *Дайте расписку, что Вы к нам претензий не имеете, заплатите еще три рубля и забирайте свои книги*, что я и поспешил сделать, настряпав и эту, огромную для меня сумму. Из этого видно, что мои первые книги печатались без меценатов а также и все следующие издания *ЕУЫ* исключительно на мои последние гроши. В немного лучшем положении были Бурлюки (изд. *Гилея*). *Пощечину* после неудачи с *Бубн<овым> Валетом* Маяковский пристроил у Кузьмина и Долинского (Кузьмин-авиатор). Издания *Игра в аду, Старинная любовь, Мирсконца* были присланы им уже после выхода *Пощечины* для большего клика: *вот мол нас издают разные люди, а не мы сами.*
С осени 1913 г. наши книги стали расходиться блестяще и тогда уже стало выгодно их издавать, и если мы не имели крупного издательства, то лишь по нашей неопытности и потому еще, что очень были заняты авторством и бесконечными выступлениями. Каждое издат<ельст>во имело собств<енный> аппарат, состоявший из одного лица, которое занималось и типографскими, и корректурными и экспедиторскими делами” (см.: Ziegler R. Briefe von A.E. Kručenyx an A.G. Ostrovskij. S. 8–9).
18. Библиографическая ссылка Крученых точна. Речь идет о полемической статье Валериана Чудовского “За букву Ѣ”, помещенной в начале выпуска (С. V–VI) и в определенном

смысле несущей нагрузку редакционной статьи. В этой статье речь шла о языковой реформе, проведенной Академией наук и Министерством народного просвещения Временного правительства. "Аполлоновцы" рассматривали ее как уничтожение филологической традиции, как "убийство символа, убийство сути", равное по своему значению свержению монархии и крушению государства. Говоря о "бутафорских рыцарских щитах" Крученых, очевидно, имеет в виду следующие строки статьи:

"Могут законно отнять сословные, вотчинные, образовательные преимущества — мы подчинимся законной воле страны. Но буквы у нас отнять не могут. И станет она геральдичным знаком на наших рыцарских щитах — за древний обычай языка, за bel usage" (Чудовский В. За букву Ѣ // *Аполлон*. 1917. № 1. С. VI).

Позиция футуристов была неоднозначной и отнюдь не дублировала позицию "реформаторов", о чем свидетельствует полемика футуристов с И. Бодуэном де Куртенэ, членом комиссии, подготовлявшей реформу. Эта полемика, заостренная на проблемах структуры русского языка, восходит еще к 1912 г. (см.: Janecek G. Baudouin de Courtenay versus Krucenykh // *Russian Literature.* X. 1981. P. 17–30).

19. Из стихотворения "Мава Галицийская" (1914).

20. Впервые "Бунт жаб" ("Бунт прокаженных") был опубликован Крученых в 12-м выпуске стеклографированного "Неизданного Хлебникова" в 1929 г. с вариантами и разночтениями. Поэма была перепечатана в: Хлебников: СП. Т. 2. С. 136–141 (без включения вариантов).

21. См. об этом: Janecek G. Kručenykh and Chlebnikov Co-authoring a Manifesto // *Russian Literature.* VIII. 1980. P. 483–498.

Н.И. Харджиев в комментариях к Хлебников: НП (с. 440) отмечает, что "ряд произведений Крученых был подвергнут Хлебниковым стилистической правке": поэмы "Полуживой" и Пустынники" (1913), несколько стихотворений 1913–14 гг., две декларации 1913 г. (СП. Т. 5. С. 247–249) и полемические статьи "Чорт и речетворцы" (1913) и "Тайные пороки академиков" (1915). Харджиев также упоминает рукопись незаконченной "Военной оперы" (1914) с поправка-

ми Хлебникова, отрывок из которой публикуется в настоящем издании (см. комм. к статье “О войне”).

22. Предисловие Каменского “О Хлебникове” имеет подзаголовок “Славождь”; в предисловии “Виктор Владимирович Хлебников” Д. Бурлюк восклицает: “Вот он истинный отец “футуризма”!” (см.: Хлебников В.В. Творения 1906–1908 гг. *М.: Изд. Первого журнала русских футуристов*, 1914. Reprinted 1989. Berkeley Slavic Specialties).
23. Эти манифесты были перепечатаны в: Хлебников: СП. Т. 5. С. 247, 248.
24. О влиянии Сологуба на раннего Крученых упоминает Харджиев (см.: Харджиев Н. Полемичное имя // *Памир*. 1987. № 2. С. 163).
25. Эти строки Хлебникова приведены в брошюре А. Крученых “Чорт и речетворцы” (СПб., 1913. С. 13).
26. Письмо Хлебникова к Матюшину, о котором идет речь, было перепечатано в: Хлебников: СП. Т. 5. С. 294–295.
27. В этом замечании Крученых полностью следует идеологической установке Лефа и Рефа, направленной против “аполитизма” в литературе (см., например: Брик О. Долой аполитизм! // *Книга и революция*. 1929. № 12). Возможно, что здесь скрыт намек на полемику “лефовцев” (и позднее — “рефовцев”) с Пастернаком (эта полемика становится основным контекстом последней главы воспоминаний “Маяковский и Пастернак”). В “Охранной грамоте” (Л., 1931) Пастернак говорит об “аполитичности поколения”, аполитичности раннего футуризма (см. главу “*Охранная грамота* о Маяковском” в книге: Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. *München: Wilhelm Fink Verlag*, 1981. С. 273).
28. Это письмо было опубликовано в: Хлебников: СП. Т. 5. С. 297.

“Первые в России вечера речетворцев”

1. Строки из стихотворения Маяковского “Приказ по армии искусства” (1918).
2. Принцип Ларионова и его группы: “Искусство для жизни и еще больше — жизнь для искусства” (из манифеста “Лучис-

тое и будущников”, 1913), нашедший выражение в игровой эстетике площадного действа первой выставки “Бубнового валета” (1910), оказал определяющее влияние на развитие раннего русского авангарда. По свидетельству Харджиева, Маяковскому принадлежат слова: “Все мы прошли через школу Ларионова”, сказанные в беседе с Якобсоном в 1914 г. (Харджиев Н. Поэзия и живопись. С. 81).

3. На первом диспуте выступили с докладами К. Малевич “О Бубновом валете и Ослином хвосте” и Д. Бурлюк “Искусство новаторов и академическое искусство 19–20 веков”, а также был прочитан манифест “Союза молодежи”, написанный О. Розановой. В программе второго диспута прозвучали доклады Н. Бурлюка “Сказка-Миф”, В. Маяковского “Пришедший сам”, Д. Бурлюка “Изобразительные элементы российской фонетики”, А. Крученых “Разоблачение нового искусства”.

4. В своих воспоминаниях М. Матюшин пишет о неприятном инциденте, происшедшем на этом диспуте: “Николай Бурлюк должен был прочесть стихотворение Елены Гуро, характеризующее творческую работу всей нашей группы ... Оно могло бы великолепно закончить диспут, но Николай Бурлюк в сутолоке забыл или не успел прочесть стихотворение. В тот вечер Гуро мне сказала, что получила “пощечину” от своих” (Матюшин М. Русские кубофутуристы // Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. Указ. соч. С. 148).

5. Стихотворение “Война-смерть” впервые было напечатано в третьем сборнике “Союза молодежи” в 1913 г.

6. Крученых описывает это выступление в письме Островскому в несколько иной версии, ошибочно полагая, что Малевич выступил в тот же вечер:
“Диспут в Троицком театре с фразой Бурлюка: “Лев Толстой этот великий сплетник...” был в начале 1913 г. (меня вызвали из села Тесова). Бурлюка сейчас же прервали, объясниться не давали, и пришлось выступить мне, а Малевич выступал вероятно позже меня, помню его фразу: “Шаляпин — бездарный крикун” (Ziegler R. Briefe von A.E. Kručenyx an A.G. Ostrovskij. S. 8).

Матюшин приводит в воспоминаниях этот же эпизод (с той лишь разницей, что слова Бурлюка он цитирует как "Толстой — светская сплетница") и последовавшее за ним выступление Крученых, не только спасшего положение, но и вызвавшего "бурю аплодисментов", после чего футуристов "выслушали, не перебивая" (Матюшин М. Русские кубофутуристы. С. 148).

7. М.Н. Бурлюк так вспоминает о самом Крученых в эти годы: "Крученых производил впечатление мальчика, которому на эстраде хочется расшалиться и то бросать в публику графином с водой или же вдруг начать кричать, развязав галстук, расстегнув манжеты и взъершив волосы. Голос Алексей Елисеевич в то время имел пискливый, а в характере особые черты чисто женской сварливости. Дружбой ни с кем Крученых особенно не дорожил и при случае любил посплетничать. Бурлюк очень ценил необычайную остроту критического анализа, отличавшего А.Е. Крученых во время его тогдашних выступлений" (Бурлюк М.Н. Первые книги и лекции футуристов. С. 284).
8. Лившиц Б. Маяковский в 1913 году // *Стройка*. 1931. № 11. С. 8–11. Впоследствии эти заметки вошли в пятую главу воспоминаний Лившица "Полутораглазый стрелец" (см.: Лившиц Б. Указ. соч. С. 432–434).
9. Там же.
10. См., например, статью Маяковского "Без белых флагов" (1914):
"Ведь когда египтяне или греки гладили черных и сухих кошек, они тоже могли добыть электрическую искру, но не им возносим мы песню славы, а тем, кто блестящие глаза дал повешенным головам фонарей и силу тысячи рук влил в гудящие дуги трамваев" (Маяковский: ПСС. Т. 1. С. 324). Этот же метафорический образ в лице *Старика с сухими черными кошками* появляется в трагедии "Владимир Маяковский" (1913).
11. Лившиц Б. Указ. соч. С. 435.
12. На полемику Крученых и Лившица неоднократно обращали внимание исследователи (см., например, примечания А.Е. Парниса к "Полутораглазому стрельцу" (Лившиц Б.

Указ. соч. С. 657, 662); а также комментарии С. Сухопарова к книге “Алексей Крученых в свидетельствах современников” (с. 220). Эту полемику, неоднократно прорывающуюся в воспоминаниях этих двух поэтов (особенно последнего), можно объяснить не столько их личной неприязнью, которая, несомненно, имела место, сколько “идейными” разногласиями. Сам Лившиц писал в своей “Автобиографии”: “Во всех многочисленных, шумных, а зачастую скандальных ... выступлениях “Гилей” я принимал неизменное участие, так как несмотря на все, что меня отделяло, например, от Крученых и Маяковского, мне с будетлянами было все-таки по пути. ... Разрыв, или вернее, постепенный отход стал для меня намечаться уже зимою 1913 года. ... Разрежение речевой массы, приведшее будетлян к созданию заумного языка, вызвало во мне, в качестве естественного противодействия, желание оперировать словом, концентрированным до последних пределов...” (Лившиц Б. Указ. соч. С. 550–551). Благоговейная преданность Лившица традиции всей “книжной культуры” мешала ему постичь анархическую поэтику футуризма, столь остро выраженную всем творчеством Крученых.

В том же ироническом тоне, что и Крученых, о Лившице упоминает Матюшин, называя его “попутчиком”: “В нашей группе был один случайный “попутчик”, не случайно дебютировавший в эстетском “Аполлоне” (Матюшин М. Русские кубофутуристы. С. 146).

13. Лившиц Б. Указ. соч. С. 435.

14. “Маяковский, Крученых и Чуковский выступали перед медичками. Чуковский противопоставил футуристам науку и демократию вообще.

Кто-то из футуристов непочтительно сказал о Короленко.

Был визг. Маяковский прошел сквозь толпу, как духовой утюг сквозь снег. Крученых отбивался калошами. Наука и демократия его щипала, — они любили Короленко” (см.: Шкловский В. Третья фабрика. *М.: Артель писателей “Круг”*, 1926. С. 47).

15. Маяковский выступил в “Бродячей собаке” 11 февраля на “Вечере пяти” (см. об этом: Тименчик Р., Парнис А. Про-

граммы "Бродячей собаки" // Памятники культуры. Новые открытия. *Л.*, 1984).

В раннем варианте своей автобиографии Маяковский так упоминал об этом скандале: "Розовый фонарь" закрыли после чтения мной "Через час отсюда". Бродячую тоже чуть ли не за "Вам, проживающим". Но на это надо уже романы писать" (см.: Маяковский: ПСС. Т. 1. С. 374).

16. Речь идет о поэтессе и прозаике *Татьяне Владимировне Толстой-Вечорке* (урожденной Ефимовой, 1892–1965). Толстая-Вечорка была близка группе заумников в 1918–1930-х гг. и сотрудничала в совместных с Крученых изданиях. Она приняла участие в сборнике "Бука русской литературы" (М., 1923), посвященном Крученых, где опубликовала статью "Слюни черного гения".

Воспоминания, которые цитирует Крученых, были опубликованы в собрании сочинений Маяковского в 1939 г. в комментарии к стихотворению "Вам!" (Маяковский В. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1939. С. 434) и перепечатаны в книге: Катанян В. Указ. соч. С. 99.

17. Строки из стихотворения Маяковского "Вам!" (1915). Первоначальное название: "Вам которые в тылу".

"Первые в мире спектакли футуристов"

1. Волков Н.М. Мейерхольд. *М.: Academia*, 1929. Т. 2. С. 296.
2. В июне 1913 г. Малевич писал Матюшину, отвечая на его приглашение приехать "потолковать": "Кроме живописи еще думаю о театре футуристическом, об этом писал Крученыху, который согласился принять участие, и друг. Думаю, что удастся поставить в октябре месяце несколько спектаклей в Москве и Питере" (Малевич К. Письма и воспоминания / *Публ. А. Повелихиной и Е. Ковтуна // Наше наследие*. 1989. № 2. С. 127). За этим последовал знаменитый "Первый Всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов)", состоявшийся летом 1913 г. на даче у Матюшина, где собрались Малевич и Крученых (предполагалось также участие Хлебникова, не приехавшего из-за

пресловутого инцидента с деньгами на дорогу, которые он потерял). В “отчете” об этом съезде, опубликованном футуристами в газете, содержится призыв “устремиться на оплот художественной чахлости — на Русский театр и решительно преобразовать его”, и за этим следует одно из первых упоминаний о “первом футуристическом театре”: “Художественным, Коршевским, Александрийским, Большим и Малым нет места в сегодня! — с этой целью учреждается *Новый театр* “Будетлянин”.
И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петроград). Будут поставлены Дейма: Крученых “Победа над Солнцем” (опера), Маяковского “Железная дорога”, Хлебникова “Рождественская сказка” и др.” (Заседания 18 и 19 июля 1913 г. в Усикирко // *За 7 дней*. 1913. 15 августа).

3. Трое. *СПб.*, 1913. С. 41. Маяковский работал над трагедией летом 1913 г. в Москве и Кунцеве; в начале работы поэт предполагал озаглавить трагедию “Железная дорога”. Очевидно, имея в виду один из самых ранних набросков пьесы, в письме к А.Г. Островскому Крученых упоминает: “Железная дорога Маяковского — это проект несостоявшейся драмы” (Ziegler R. Briefe von A.E. Kručenyx an A.G. Ostrovskij. S. 7). Другим вариантом заглавия было: “Восстание вещей”.
4. См. об этом: Ковтун Е.Ф. “Победа над солнцем” — начало супрематизма // *Наше наследие*. 1989. № 2. С. 121–127. В настоящее время известно местонахождение не всех, а лишь 26 эскизов Малевича к опере: 20 из них хранятся в Театральном музее в Петербурге, куда они перешли из коллекции Жевержеева; 6 эскизов принадлежат Государственному Русскому музею.
5. Эта афиша в настоящее время является значительной редкостью. Экземпляры есть в Литературном музее и в Музее Маяковского в Москве. Один из экземпляров афиши находится в собрании Н. Лобанова-Ростовского и воспроизведен в цвете в каталоге: Боулт Дж. Художники русского театра. 1880–1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. *М.: Искусство*, 1990. Илл. 58.
6. Текст трагедии, представленный в цензуру, имеет значительные расхождения с отдельным изданием трагедии

"Владимир Маяковский" в 1914 г., а также с последующими публикациями этого текста, содержащими разночтения.

7. Мгебров А.А. Жизнь в театре. В 2-х тт. *М.–Л.: Academia*, 1932. Мгебров пишет о футуристическом театре в главе "От "Незнакомки" до студии на Бородинской" во втором томе своей книги, намечая линию, непосредственно связующую символистский и футуристический театр. "Черные маски" — пьеса Леонида Андреева, о которой упоминает здесь Крученых, — была выдержана в стилистике символизма, неоднократно подвергавшейся "футуристической атаке" в манифестах и декларациях.
8. Мгебров А.А. Указ. соч. Т. 2. С. 278–280.
9. Известный отзыв Маяковского: "Это время завершилось трагедией "Владимир Маяковский". Поставлена в Петербурге. Луна-Парк. Просвистели ее до дырок" (Маяковский В. Я сам // Маяковский: ПСС. Т. 1. С. 22), как справедливо замечает Бенедикт Лившиц, был "преувеличением". Согласно воспоминаниям последнего:

   "Театр был полон: в ложах, в проходах, за кулисами набилось множество народа. Литераторы, художники, актеры, журналисты, адвокаты, члены Государственной Думы — все постарались попасть на премьеру. ... Ждали скандала, пытались даже искусственно вызвать его, но ничего не вышло: оскорбительные выкрики, раздававшиеся в разных концах зала, повисали в воздухе без ответа" (Лившиц Б. Указ. соч. С. 447).

   Лившицу вторит Жевержеев, указывая, однако, возможную причину выпадов публики: "Огромный успех спектаклей трагедии "Владимир Маяковский" в значительной степени вызван был и впечатлением, какое автор производил на сцене. Даже свиставшие первые ряды партера в моменты монологов Маяковского затихали. Нужно, впрочем, сказать, что отмеченные рецензентами тогдашних газет протесты и безобразия относились, главным образом, к тому, что спектакль, назначенный по афише на 8 часов, а фактически начавшийся лишь в половине девятого, окончился в девять с половиною часов, и часть публики решила, что спектакль не закончили" (Жевержеев Л. Воспоминания //

Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. *Л.: ГИХЛ*, 1940. С. 135).

10. Волков Н. Указ. соч.
11. Почти все эти заметки и рецензии были перепечатаны самими футуристами в статье "Позорный столб российской критики" в "Первом журнале русских футуристов" (1914. №№ 1–2).
12. По воспоминаниям Матюшина:
"В день первого спектакля в зрительном зале все время стоял "страшный скандал". Зрители резко делились на сочувствующих и негодующих. Наши меценаты были страшно смущены скандалом и сами из директорской ложи показывали знаки негодования и свистели вместе с негодующими. Критика, конечно, беззубо кусалась, но успеха нашего у молодежи она скрыть не могла. На спектакль приехали московские эгофутуристы, весьма странно одетые, кто в парчу, кто в шелка, с разрисованными лицами, с ожерельями на лбу.
Крученых играл удивительно хорошо свою роль "неприятеля", дерущегося с самим собой. Он же и "чтец" (Матюшин М. Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги "Творческий путь художника" // *Наше наследие*. 1989. № 2. С. 133).
13. Из письма Крученых Островскому: "В Победе я играл пролог пьесы замечательно: 1) ликари были в противогазах (полное сходство!) 2) благодаря проволоко-картонным костюмам двигались как машины 3) поразительна была песня из одних гласных пел оперный актер. Публика требовала повторения — но актер испугался..." (Ziegler R. Briefe von A.E. Kručenyx an A.G. Ostrovskij. S. 9). Подробнее об этом см. также статью Крученых "Об опере "Победа над солнцем" (1960), публикуемую в наст. изд. на с. 270–283.
14. Это интервью, наряду с заметкой "Как будут дурачить публику (Футуристическая опера)", непосредственно предшествовавшее премьере спектакля, было напечатано в газете "День" (1913. 1 декабря). См. также воспоминания Матюшина о совместной работе с Крученых над спектаклем: Матюшин М. Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги. С. 130–133.

15. *Михаил Васильевич Ле-Дантю* (1891–1917) — художник и теоретик русского авангарда, один из авторов концепции “всечества”, ближайший соратник Ларионова. Был одним из первых членов общества “Союз молодежи”, с которым вскоре порвал вслед за Ларионовым. Участник выставок “Союз молодежи” (1911) “Ослиный хвост” (1912), “Мишень” (1913) и др.
16. Мгебров А.А. Указ. соч. Т. 2. С. 272, 282–284.
17. Жевержеев Л. Владимир Маяковский // *Стройка*. 1931. № 11. С. 14.
В позднейших воспоминаниях Жевержеев пишет:
“По основному правилу “Союза молодежи” всякая работа и членов Общества и участников его выступлений должна была оплачиваться. За право постановки Маяковский получил по 30 рублей за спектакль, а за участие в качестве режиссера и исполнителя по три рубля за репетицию и по десять рублей за спектакль” (Жевержеев Л. Воспоминания // Маяковскому. С. 136).
В своих воспоминаниях Крученых, руководствуясь, очевидно, бытовыми соображениями, старательно избегает “острых углов”, связанных с поведением Жевержеева. Тем не менее, “материальный вопрос”, связанный с постановкой оперы, вызвал скандал и послужил косвенной причиной распада “Союза молодежи”. Крученых хотел выступить перед одним из спектаклей и заявить публике, “что “Союз молодежи” ему не платит денег”. Многие члены “Союза молодежи” расценили это как “скандальную и оскорбительную выходку” в свой адрес, а не только по отношению к своему председателю, против которого она, собственно, была направлена. В результате совместная работа с поэтической секцией “Гилея” была признана “нецелесообразной”, и произошел полный разрыв (см.: Общее письмо художников “Союза молодежи” к Л.И. Жевержееву (от 6 дек. 1913 г.) // ОР Русского музея. Ф. 121. Ед. хр. 3).
Жевержеев не только не заплатил Крученых, Матюшину и Малевичу, но и не вернул последнему эскизы костюмов к опере (они также не были куплены меценатом), заявив, “что он вообще не меценат и с нами никаких дел не желает

иметь” (Матюшин М. Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги. С. 133). Вскоре он перестал субсидировать и “Союз молодежи”.

18. О сильном впечатлении, производимым “повседневным” внешним обликом Маяковского в этом спектакле по контрасту с другими персонажами (эффект, несомненно, предусмотренный создателями спектакля), вспоминает и Жевержеев, в целом не принявший оформление спектакля:
“Чрезвычайно сложные по композиции “плоскостные” костюмы Филонова, написанные без предварительных эскизов им самолично прямо на холсте, затем были натянуты на фигурные, по контурам рисунка, рамки, которые передвигали перед собою актеры. Эти костюмы также были мало связаны со словом Маяковского.
Казалось бы, что при таком “оформлении” словесная ткань спектакля должна безусловно и безвозвратно пропасть.
Если у отдельных исполнителей так и получилось, то главную роль Владимир Владимирович спас. Он сам нашел для центрального персонажа наиболее удачное и выгодное “оформление”.
Он выходил на сцену в том же одеянии, в котором пришел в театр, и на контрасте с “фоном-задником” Школьника и с “плоскостными костюмами” Филонова утверждал ярко ощущавшуюся зрителем реальность и героя трагедии — Владимира Маяковского и самого себя — ее исполнителя — поэта Маяковского” (Жевержеев Л. Воспоминания // Маяковскому. С. 135–136).
Этот пафос спектакля чутко уловил и один из современных футуристам театральных критиков, П. Ярцев: “Была наконец в футуристском спектакле осуществлена “надежда” теоретиков театра в эпоху революционную, когда вместе с мечтой о соборном театре вспыхнула мечта о “поэте-актере”, о том, что поэт и актер станут — одно: поэт сам будет обращаться в театре к людям со своими песнями” (*Речь*. 1913. 7 декабря).

19. Тем не менее, судя по письму Малевича к Матюшину от 15 февраля 1914 г., Малевич получил предложение поставить оперу в Москве весной того же года, в “театре на 1000 чело-

век, ... не менее 4-х спектаклей, а если пойдет, то и больше" (Малевич К. Письма и воспоминания. С. 135). Однако постановка не состоялась, возможно, из-за отказа Жевержеева в поддержке.

О П. Филонове

Вариант этой главы был включен Крученых в серию "Жизнь будетлян" (вып. 3. Машинопись на правах рукописи, 1933).

1. Цитируя этот отрывок из воспоминаний Крученых, Джон Боулт считает, что "Крученых, видевший этот спектакль, был особенно поражен декорациями Школьника к первому и второму действию, ошибочно приписывая их Филонову" (см.: Мислер Н., Боулт Д. Филонов. Аналитическое искусство. *М.: Советский художник*, 1990. С. 64). С этим утверждением, однако, хочется поспорить, зная постоянную приверженность Крученых к фактографической точности в выступлениях и воспоминаниях. К тому же, как нам кажется, стиль городских пейзажей Школьника этого периода вряд ли отличается "выписанностью до последнего окошка" (см. воспроизведение одного из эскизов декорации в: Маяковскому. С. 30).
Вопрос остается открытым, поскольку эскизы Филонова не сохранились до нашего времени, что не помешало, однако, попыткам реконструировать сценографию спектакля по позднейшим копиям и зарисовкам с натуры непосредственно во время представления. Филонов работал над костюмами для всего спектакля и написал эскизы для пролога и эпилога, в то время как Школьник — для первого и второго действий спектакля (см.: Эткинд М. Союз молодежи и его сценографические эксперименты // *Советские художники театра и кино' 79. М.*, 1981).
2. *Иосиф Соломонович Школьник* (1883–1926) — живописец и график, один из организаторов общества художников "Союз молодежи" и его секретарь. В 1910-е гг. активно занимался сценографией, участвовал в оформлении революционных празднеств в 1917 г., в 1918 г. был избран заведующим

театрально-декорационной секцией Коллегии по делам искусств Народного комиссариата просвещения (ИЗО Наркомпроса). Эскизы декораций Школьника к трагедии “Владимир Маяковский” ныне находятся в Русском музее и в Театральном музее в Петербурге, а также в собрании Никиты Лобанова-Ростовского. Репродукции эскизов Школьника см. в изданиях: Маяковскому. С. 30; Russia 1900–1930. L’Arte della Scena. *Venezia, Ca’ Pesaro,* 1990. P. 123; Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Stage Design 1913–1935. *San Francisco, California Palace of the Legion of Honor*, 1991. P. 102.

3. Речь идет о картине, ныне хранящейся в Русском музее в Петербурге под названием “Крестьянская семья” (“Святое семейство”), 1914. Холст, масло. 159×128 см.
4. В рукописном варианте: “реальна”.
5. В рукописном варианте далее следует: “работавшего в таких же тонах”.
6. Это характерное высказывание, отмеченное Крученых, впрямую перекликается с фразой Филонова, брошенной им в письме к М.В. Матюшину (1914): “Бурлюков я отрицаю начисто” (см.: Malmstad John E. From the History of the Russian Avant-Garde // Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir F. Markov / *Ed. by Ronald Vroon, John E. Malmstad. Moscow: Nauka*, 1993. P. 214).
7. Об этом портрете упоминает Н. Харджиев: “Вероятно, в конце 1913 г. П. Филонов написал портрет Хлебникова. Местонахождение этого портрета неизвестно, но о нем отчасти можно судить по стиховому “воспроизведению” в незавершенной поэме Хлебникова “Жуть лесная” (1914):

   Я со стены письма Филонова
   Смотрю, как конь усталый до конца
   И много муки в письме у оного,
   В глазах у конского лица

   (См.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. С. 45).
8. В рукописном варианте вместо “В те же годы” — “В начале 1914 года”.

9. В книгу Хлебникова “Изборник стихов” (СПб., 1914), набранную и отпечатанную в традиционной манере, было вброшюровано “литографическое приложение”, состоявшее из 11 литографий Филонова к поэмам Хлебникова “Перуну” и “Ночь в Галиции”.
10. О творческих взаимоотношениях Филонова и Хлебникова и, в частности, о возможных взаимовлияниях, связанных с созданием “Пропевени...”, см.: Парнис А.Е. Смутьян холста // *Творчество*. 1988. № 11. С. 26–28.
11. Каверин В. Художник неизвестен. *Л.: Издательство писателей в Ленинграде,* 1931. На с. 55 Филонов упоминается под своей фамилией, в других местах — под фамилией Архимедова.
12. В последней строке пропущены слова. У Филонова: “промозжит меч челоез полудитя рукопугое королюет”.
13. Филонов П. Пропевень о проросли мировой. *Пг.: Мировый расцвет*, [1915]. С. 23.
14. В рукописном варианте: “После 1914 года”.
15. В рукописном варианте: “сильнейший и непреклонный представитель “чистой” живописи”.
    В 1940-е гг. Крученых написал стихотворение “Сон о Филонове”. Приводим его полностью:

    А рядом
    Ночью
    в глухом переулке
    перепилен поперек
    Четвертован
    Вулкан погибших сокровищ
    Великий художник
    Очевидец незримого
    Смутьян холста
    Павел Филонов
    Был он первым творцом в Ленинграде
    Но худога
    с голодухи
    Погиб во время блокады,
    Не имея в запасе ни жира, ни денег.
    Картин в его мастерской

Бурлила тыща.
Но провели
Кровавобурые
Лихачи
Дорогу крутую
И теперь там только
Ветер посмертный
Свищет.

16. О школе Филонова, организованной в июне 1925 г. и известной также под названием "Коллектив Мастеров аналитического искусства" (МАИ), см.: Pawel Filonow und seine Schule / *Hrsg.: J. Harten, J. Petrowa. Katalog. Russische Museum, Leningrad — Kunsthalle, Dusseldorf, Köln,* 1990.
17. О работах Филонова см. уже упомянутую монографию Николетты Мислер и Джона Боулта на русском языке и более раннее американское издание тех же авторов: Misler N., Bowlt J.E. Pavel Filonov: A Hero and His Fate. *Austin, Texas*, 1984. См. также: Ковтун Е. Очевидец незримого // Павел Николаевич Филонов. 1883–1941. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. *Л.*, 1988.
18. Персональная выставка Филонова планировалась в 1929–31 гг. В 1930 г. был издан каталог этой не открывшейся выставки: Филонов. Каталог. *Л.: Государственный Русский музей*, 1930 (со вступительной статьей С. Исакова и частично опубликованными тезисами из рукописи Филонова "Идеология аналитического искусства").
19. Речь идет о книге Ю. Тынянова "Подпоручик Киже" (Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930) с рисунками Евгения Кибрика (1906–1978), впоследствии известного советского графика и иллюстратора, бывшего в те годы учеником Филонова. Судя по некоторым свидетельствам, Филонов принимал большое участие в этой работе своего ученика, что, однако, не помешало последнему публично отречься от своего учителя в 1932-е гг. (см. комментарий Парниса к тексту Крученых в: *Творчество*. 1988. № 11. С. 29).
20. В рукописном варианте: "этого последнего из могикан станковизма".

Сатир одноглазый (о Д. Бурлюке)

Поздний машинописный вариант этой главы был практически без изменений включен Крученых в серию "Жизнь будетлян" (Вып. 4. Машинопись на правах рукописи, 1934).

1. Строки из стихотворения Бурлюка "и. А.Р." (Ор. 75), опубликованного в сб.: Дохлая луна. Изд. 2-е, дополненное. *М.*, 1914. С. 101.
2. Строки из стихотворения "Плодоносящие", впервые напечатанного в первом сборнике "Стрелец" (Пг., 1915. С. 57).
3. Раскрашивание лица стало своеобразным ритуалом-перформансом в раннем русском футуризме, начиная с эпатажной прогулки Михаила Ларионова и Константина Большакова по Кузнецкому мосту в Москве в 1913 г. В том же году Ларионов и Илья Зданевич выпустили манифест "Почему мы раскрашиваемся". Ларионов, Большаков, Гончарова, Зданевич, Каменский, Бурлюк и др. расписывали лица рисунками и фрагментами слов. Сохранились фотографии Бурлюка 1914 – начала 1920-х гг., неоднократно репродуцированные в различных изданиях, с разрисованным лицом и в самых эксцентричных жилетах, возможно, вдохновившими знаменитую желтую кофту Маяковского. Весной 1918 г., в день выхода "Газеты футуристов", Бурлюк вывесил несколько своих картин на Кузнецком мосту. Как вспоминает художник С. Лучишкин: "Давид Бурлюк, взобравшись на лестницу, прибил к стене дома на углу Кузнецкого моста и Неглинной свою картину. Она два года маячила перед всеми" (Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. *М.: Советский художник*, 1988. С. 61). См. об этом также в главе "В ногу с эпохой".
4. Строка из стихотворения "Приморский порт", впервые опубликованного в сборнике: "Рыкающий Парнас", (1914. С. 19):

Река ползет живот громадный моря,
Желтеет хитрая вода,
Цветною нефтью свой паркет узоря
Прижавши пристаням суда.

Впоследствии с изменениями перепечатано под названием “Лето” в: Д. Бурлюк пожимает руку Вульворт Бильдингу. С. 10.

5. Строки из стихотворения “Аршин гробовщика”. См.: Четыре птицы: Д. Бурлюк, Г. Золотухин, В. Каменский, В. Хлебников. Сборник стихов. *М.*, 1916. С. 13.
6. Строки из стихотворения “Зима идет глубокие калоши...”, впервые опубликованного в: *Первый журнал русских футуристов. М.*, 1914. № 1–2. С. 45.
7. Строки из стихотворения “Осенние утешения”, опубликованного в: *Первый журнал русских футуристов*. С. 38. В цитате Крученых после слов “Отпадает нос” пропущены строки: “Серые дни / Листья — хром / Мы одни”. Как считают Тренин и Харджиев, это стихотворение “представляет собою полемическую пародию на особенно ценимое символистами стихотворение Верлена “Осенняя песня” (см.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. С. 66).
8. Заключительные строки из стихотворения “Редюит срамников” в сборнике “Четыре птицы” (с. 13), впоследствии в 1924 г. перепечатанного Бурлюком с изменениями под названием “Крикоссора” в: Д. Бурлюк пожимает руку Вульворт Бильдингу. С. 14.
9. Строка из стихотворения “Паровоз и тендер”, опубликованного в “Первом журнале русских футуристов” (с. 39).
10. Стихотворение (Ор. 12) было напечатано в “Садке судей” I (с. 88), и перепечатано позднее в: Бурлюк Д. $^1/_2$ века. Издано к 50-летию со дня рождения поэта. 1882–1932. *Нью-Йорк: Изд. М.Н. Бурлюк*, 1932. С. 6. Крученых цитирует неточно. У Бурлюка:

Чудовище простерлось между скал,
Заворожив гигантские зеницы...

11. Строка из стихотворения “Плаксивый железнодорожный пейзаж” опубликованного в: *Первый журнал русских футуристов.* С. 44.
12. См.: Олеша Ю. Записки писателя // Олеша Ю. Рассказы. *М.*, 1935. *Репринтное издание: O&O Agency, Letchworth-Herts,*

England, Prideaux Press, 1977. С. 53. В отрывке речь идет о рассказе Эдгара А. По “Сфинкс” (“The Sphinx”).

13. Строки из стихотворения “Глубился в склепе, скрывался в башне...”. См: Рыкающий Парнас. С. 9.
14. Портрет Н.К. Рериха (1929) работы Бурлюка был репродуцирован в: Д. Бурлюк / D. Burliuk. Art Bulletin / *Художественное приложение к “Красной стреле”. Нью-Йорк,* 1932. В том же году, когда был написан портрет, Бурлюк опубликовал в Нью-Йорке свою монографию о Рерихе.
15. Крученых цитирует статью Маяковского “Живопись сегодняшнего дня” (1914). См.: Маяковский: ПСС. Т. 1. С. 288.
16. “Несколько человек занялись теорией: Бурлюк, Якулов ...разграфливают себе алгебраические формулы грядущего искусства в рамках, вещи, которые обыкновенно держат в папках. Хорошо, если б живописью они занимались!” (Маяковский: ПСС. С. 292).
17. Голлербах Э. Поэзия Давида Бурлюка. *Нью-Йорк: Издание М.Н. Бурлюк*, 1931. С. 14. Приведено стихотворение “Ор. 54. (8 августа 1926 г. в 6 часов утра на борту парохода Бостон)”.
18. Голлербах Э. Там же.
19. Интересно сопоставить характеристику этого стихотворения, данную Крученых, с оценкой самого автора. Бурлюк счел необходимым сопроводить это стихотворение следующим примечанием: “П.С. Это стихотворение написано “модернистическим” — спутанным нарочито, размером” (см.: Д. Бурлюк пожимает руку Вульворт Бильдингу. С. 32).
20. Строки из стихотворения “Тяжесть тела Мусмэ”:

    Мусмэ идет сейчас фуро
    Затянут оби тонкий стан
    Пусть девы выпукло бедро,
    И грудь, — что формой Индостан.

    (См.: Бурлюк Д. $^{1}/_{2}$ века. С. 14).
21. Первые две строки из стихотворения “Ор. 18. Этюд на Брайтон-Биче” (см.: Бурлюк Д. Энтелехизм. Теория, критика, стихи, картины (1907–1930). К 20-летию футуризма. *Нью-Йорк: Изд. М.Н. Бурлюк*, 1930. С. 18).

22. Строки из стихотворения “Ор. 10. Дочь” (см.: Там же. С. 18).
23. См.: Лившиц Б. Гилея. 12 репродукций и фото. *Нью-Йорк: Изд. М.Н. Бурлюк,* 1931. С. 13. Впоследствии текст вошел в воспоминания Лившица “Полутораглазый стрелец” (*Л.: Советский писатель,* 1989).
24. Приведены цитаты из стихотворений “Тяжесть тела Мусмэ”, “Pro Domo MEA” (“День творческий”), “Девушки”. В последнем у Бурлюка:

 Округлости грудей красы необычайной
 И выкроек бедра искусстнейше косых.

 (См.: Бурлюк Д. $^{1}/_{2}$ века. С. 5, 14, 16).

Рождение и зрелость образа

Вариант этой главы был включен Крученых в серии “Живой Маяковский” (вып. 10. Машинопись на правах рукописи, 1933) и “Жизнь будетлян” (вып. 5. Машинопись на правах рукописи, 1934).

1. Из стихотворения Маяковского “С товарищеским приветом, Маяковский” (1919):

 Дрались
 некогда
 греков триста
 сразу с войском персидским всем.
 Так и мы.
 Но нас,
 футуристов,
 нас всего — быть может — семь

 (См.: Маяковский: ПСС. Т. 2. С. 28).
 Крученых, как правило, очень тщательно подбирает цитаты для своих “итоговых” воспоминаний о футуризме. Стихотворение Маяковского, написанное в связи с отмечав-

шейся “Искусством Коммуны” годовщиной Отдела ИЗО Наркомпроса, где сотрудничали тогда футуристы, было определенным “подведением итогов”, прямо перекликаясь с настроением этой главы.

2. Крученых А. Стихи В. Маяковского. Выпыт. *М.: ЕУЫ*, 1914 (брошюра Крученых была полностью воспроизведена в кн.: Марков В. Крученых. Избранное. С. 129–157).
   В 1917–18 гг., будучи в Тифлисе, Крученых прочитал целый ряд лекций о футуризме, в том числе вновь вернулся к творчеству Маяковского в лекции “Любовная приключель Маяковского”, опубликованной позднее в журнале “Куранты”, № 1 (декабрь 1918).
3. *Александр Алексеевич Измайлов* (1873–1921) — критик и пародист, прославился своими грубыми выпадами против футуристов в газетах. Среди будетлян его имя стало нарицательным, символом озлобленной и пошлой критики: они писали: “Все эти бесчисленные сюсюкающие Измайловы, Homunculus’ы, питающиеся объедками, падающими со столов реализма ...” (листовка “Пощечина общественному вкусу”, 1913). В 1915 г. в интервью в “Синем журнале” под названием “Пасха у футуристов” Маяковскому принадлежит реплика: “Ужасно боюсь пасхи: похристосуешься, — а вдруг Измайлов!” (перепечатано Крученых в: Живой Маяковский. Разговоры Маяковского. Записал и собрал Крученых. Вып. 1. *М.: Изд. группы друзей Маяковского*. 1930. С. 5).
4. Крученых оказал значительное влияние на круг молодых лингвистов и поэтов-современников как критик и теоретик футуризма. См., к примеру: Якобсон-Будетлянин. Сборник материалов / *Сост., подг. текста, предисл. и комм. Б. Янгфельдта. (Acta Universitatis Stockholmiensis, vol. 26). Stockholm: Almqvist & Wiksell International*, 1992. С. 48. См. также о Крученых-критике: Ziegler R. Aleksej Kručenykh als Sprachkritiker // Wiener Slawistisches Jahrbuch. 24. 1978. S. 287–310; Janecek G. Aleksej Kručenykh’s Literary Theories // *Russian Literature.* XXXIX. 1996. С. 1–12.
5. Крученых А. Стихи Маяковского. С. 9.
6. “В 1914 г. Маяковский сказал мне по поводу моей книги “Стихи Маяковского” (выпыт):

— Это лучшее, что обо мне написано.
Тогда я заметил:
— Разрешите опубликовать ваши слова.
Маяковский:
— Пожалуйста.
Конечно, я никогда этого не опубликовывал, рассказываю здесь впервые".
(См.: Живой Маяковский. Вып. 1. 1930. С. 3).

Итоги первых лет

Поздний вариант этой главы был включен Крученых в серию "Живой Маяковский" под названием "Итоги первых лет футуризма" (вып. 11. Машинопись на правах рукописи, 1933).

1. Северянин участвовал в совместных выступлениях с кубофутуристами на эстраде уже в 1913 г. Северянин и Крученых, в частности, выступали вместе после лекции Чуковского "Искусство грядущего дня" 5 октября 1913 г. в Петербурге. Об одном из таких выступлений Крученых рассказывал в 1960-е гг. Сетницкой: "Публика зашумела, но А<лексей> Е<лисеевич> ее успокоил. Взяв лилию, он ее нюхал и читал. Публика орала, его вызывая. Потом должен был выступить Северянин. Он вышел, а какой-то парень крикнул "Крученых". Северянин повернулся и ушел" (Сетницкая О. Указ. соч. С. 193).
О сближении кубофутуристов с Северяниным, несколько по-иному объясняя его причины, подробно пишет в своих воспоминаниях Бенедикт Лившиц, отмечая, что Северянин оставался для всех эгофутуристов "признанным вождем и козырем в их полемике", но, тем не менее, именно "будетляне ...занимали господствующие высоты, и это отлично учел Северянин, когда через Кульбина предложил ...заключить союз". Далее Лившиц, который вместе с Маяковским был приглашен Кульбиным на встречу с Северяниным, продолжает:

“Северянин стоял в стороне от всего, что нас волновало. ...Но рецидив девяностых годов до того был немыслим, их яд до такой степени утратил свою вирулентность, что перспектива союза с Северяниным не внушала нам никаких опасений” (Лившиц Б. Указ. соч. С. 451–454).

2. Крученых перепечатал манифест “Идите к чорту” (вместе с черновой редакцией) в книге “15 лет русского футуризма” (М., 1928), впоследствии этот манифест воспроизводился в разных изданиях неоднократно.

3. Д. Бурлюк в воспоминаниях приводит свою реакцию на этот эпизод:

“На такого человека сердечно полагаться нельзя — он занят самим собой, он только “Это — Северянин”. После самых нежных и деликатных свиданий с Северяниным во всех газетах через неделю было напечатано и перепечатано известное “Кубо-футуристам”:

Для отрезвления ж народа,
который впал в угрозный сплин,
Не Лермонтова — с парохода,
А Бурлюков — на Сахалин!

Это через неделю после подписания им в “Рыкающем Парнас” строк о Сологубе: “Сологуб схватил шапку Игоря Северянина, чтоб прикрыть свой лысеющий талантик”. А эти строки были посвящены Сологубу после того, как Сологуб приветил первую книгу Северянина воспоминанием строк Тютчева...” (Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. С. 70).

Впоследствии это стихотворение под названием “Поэза истребления” (1914), вошло в сборник Северянина “Victoria Regia” (М., 1915).

4. Из стихотворения “Крымская трагикомедия. (21 января 1914), напечатанном в сборнике Северянина “Victoria Regia”:

И только где-то в смрадной Керчи
Я вдруг открыл, рассеяв сон,
Что слон-то мой из гуттаперчи,
А следовательно — не слон.

5. Крученых цитирует из статьи Маяковского “Капля дегтя” (1915), впервые напечатанной в сборнике “Взял”.

В ногу с эпохой (Футуристы и Октябрь)

1. Строки из произведения Хлебникова “Учитель и ученик”. Впервые опубликованный отдельной брошюрой в Херсоне в 1912 г., этот текст был перепечатан с незначительными изменениями в журнале “Союз молодежи” (1913. № 3. С. 38–56).
2. См.: Маяковский: ПСС. Т. I. С. 185.
3. Каменский В. Путь энтузиаста // Каменский В.В. Сочинения. С. 442.
4. Довольно неуклюжая лексика Крученых в этой фразе — в частности, *“фронт борьбы будетлян”* — явно навязана идеологическими установками Лефа и Маяковского, утверждавших предреволюционую “генеалогию Лефа” — во что бы то ни стало связать кубофутуризм с Лефом. См., например, программную статью “За что борется Леф”, подписанную Н. Асеевым, Б. Арватовым, О. Бриком, Б. Кушнером, В. Маяковским, С. Третьяковым и Н. Чужаком (*Леф*. 1923. № 1): “Война положила начало футуристической чистке (обломились “Мезонины”, пошел на Берлин Северянин). ...Февральская революция углубила чистку, расколола футуризм на “правый” и “левый”. ...Октябрь очистил, оформил, реорганизовал. Футуризм стал левым фронтом искусства. Стали “мы”.
5. Ср., например, этот отрывок с ранней заметкой Крученых “О книгах баячей”, опубликованной в сборнике “Трое” (с. 40–41):
   “*Ужасно* не люблю бесконечных произведений и больших книг — их нельзя прочесть зараз, нельзя вынести цельного впечатления.
   Пусть книга будет маленькая, но никакой лжи; все — свое, этой книге принадлежащее вплоть до последней кляксы.
   Издание Грифа, Скорпиона, Мусагета...
   большие белые листы...
   серая печать... так и хочется завернуть селедочку... и течет в этих книгах холодная кровь...”

Крученых неоднократно “играл” со словом “лилия”, выросшим в символизме в своего рода “мифологему”. Он писал в листовке 1913 г. “Декларация слова как такового”: “Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и “изнасилованное”. Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена”. В этой связи хочется еще раз напомнить, что свое издательство Крученых назвал “ЕУЫ”.

6. Маяковский выступал в Харькове с докладом “Достижения футуризма” 14 декабря 1913 г.
7. Из стихотворения “Письмо”, опубликованного в его сборнике “Менестрель”, (Берлин, 1921).
8. Там же.
9. Крученых цитирует отдельные строфы из “Поэзы дополнения” Игоря Северянина, опубликованной в его сборнике “Менестрель” (Берлин, 1921).
В первой цитированной строфе пропущены две начальные строки. У Северянина:

И вот теперь, когда наука
Побита неучем-рабом,
Когда завыла чернь, как сука,
Хватив искусство батогом ...

10. Там же. Крученых опять пропускает две первые строки в строфе:

Ушли талантливые трусы,
А обнаглевшая бездарь,
Как готтентоты и зулусы
Тлит муз и пакостит алтарь.

В следующей строке допущена неточность. У Северянина: “А запад — для себя гуманный!..”.

11. Крученых неточно цитирует строки из стихотворения З.Н. Гиппиус “Свеча ненависти” (1918) из сборника “Стихи. Дневник. 1911–21” (Берлин: Слово, 1922).

12. Каменский В. Сердце народное — Стенька Разин. <Первая редакция>. *М.,* 1918. См.: Каменский Василий. Стихотворения и поэмы. *М.–Л.: Советский писатель,* 1966. С. 470.
13. Строки из “Пионерского марша” Каменского, напечатанного в книге Д. Бурлюка “Десятый Октябрь” (с. 23).
14. Строки из стихотворения Маяковского “Наш марш” (1917).
15. “Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня (и для других москвичей-футуристов) не было. Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось. Начинают заседать” (Маяковский: ПСС. Т. 1. С. 25).
16. Хлебников В. Октябрь на Неве // Хлебников: СС. Т. 4. С. 109. “Октябрь на Неве” — рассказ, а не поэма Хлебникова (очевидно, пропущенная Крученых при правке опечатка машинистки). Крученых цитирует его по варианту текста в записи Д. Петровского, впервые опубликованному в журнале “Леф” (Петровский Дм. Воспоминания о Велемире Хлебникове // *Леф*. 1923. № 1), а затем перепечатанному в четвертом томе собрания сочинений. Другой вариант этого текста, в авторской редакции и со значительными изменениями, опубликован в сборнике Хлебникова “Творения” (М., 1986).
17. Далее Крученых опирается на уже упомянутые воспоминания Д. Петровского (см.: *Леф*. 1923. № 1. С. 161–163).
18. Хлебников В. Октябрь на Неве // Хлебников: СС. Т. 4. С. 109–110.
19. Там же. С. 110–111. Крученых допускает в цитате неточности.
20. Там же.
21. Каменский В. Путь энтузиаста // Каменский В.В. Сочинения: Репринтное воспроизведение изданий 1914, 1916, 1918 гг. с приложением. *М.: Книга,* 1990. С. 522.
22. Крученых приводит выдержки из “Манифеста Летучей Федерации Футуристов”, подписанного Д. Бурлюком, Каменским и Маяковским и напечатанного в “Газете футуристов”.
23. Из стихотворения Маяковского “Революция” (1917).
24. “Декрет о демократизации искусств” полностью перепечатан в: Маяковский: ПСС. Т. 12. С. 443–444.

25. Крученых неточно цитирует из стихотворения "Декрет о заборной литературе, о росписи улиц, о балконах с музыкой, о карнавалах искусств" (1917). В авторском примечании к этому стихотворению Каменский писал: "В первые дни советской власти этот мой декрет был расклеен на заборах по всей Москве" (см.: Каменский В. Стихотворения и поэмы. 1966. С. 11, 112).
26. "Кафе поэтов" было устроено В. Каменским и "футуристом жизни" В.Р. Гольцшмидтом в помещении бывшей прачечной в Настасьинском переулке осенью 1917 г. Выступления поэтов проходили ежедневно; весной 1918 г. на закрытии "Кафе поэтов" выступал нарком Луначарский. См. об этом: Катанян В. Указ. соч. С. 135–136, 144–145. Бурлюк так вспоминает об этом: "В то время Вася Каменский основал "Кафе поэтов", я с Дм. Петровским его расписали и, при наличии эстрады, обзавелись мы наконец прессой нищих: "устной, ежевечерней литературно-художественной листовкой". Как-то в конце существования, уже к весне даже, А. Луначарский побывал у нас и указал, как много, выпукло, ярко итальянский Маринетти и К° сделали и... как бледны и неопределенны мы — русские футуристы... А. Луначарскому отвечали я и Володя Маяковский" (Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. С. 17). См. также об этом главу "Кафе Поэтов" в книге Каменского "Путь энтузиаста".
27. См. об этом в статье Маяковского "Только не воспоминания..." (1927): "С первых дней семнадцатилетняя коммунистка Выборгского района Муся Натансон стала водить нас через пустыри, мосты и груды железного лома по клубам, заводам Выборгского и Василеостровского районов" (Маяковский: ПСС. Т. 12. С. 152).
28. В "Декрете № 1 о демократизации искусства", подписанном Маяковским, Каменским и Бурлюком, провозглашалось: "Пусть улицы будут праздником искусства для всех... "Все искусство — всему народу!" Первая расклейка стихов и вывеска картин произойдет Москве день выхода нашей газеты". "Газета футуристов" была расклеена на заборах и стенах домов как афиша; Д. Бурлюк выставил несколько

своих картин на Кузнецком мосту. См. об этом примеч. 3 к главе “Сатир одноглазый”, а также в воспоминаниях В. Каменского “Путь энтузиаста” (См.: Каменский В.В. Сочинения. С. 523–525) и в воспоминаниях С. Спасского “Маяковский и его спутники” (Л.: Советский писатель, 1940. С. 137–138).

29. Карнавальное шествие в Петрограде в честь “Займа Свободы” состоялось 25 мая 1917. См. об этом: Катанян В. Указ. соч. С. 131.

30. *Чужак* (Николай Федорович Насимович, 1876–1937) — критик-марксист и журналист, редактировавший выходивший во Владивостоке в 1920 г. журнал “Творчество”, в котором сотрудничали футуристы. Чужак был участником редакции журнала “Леф” с момента его основания, однако в силу разногласий вышел из состава редакции уже к 1924 г.
Крученых совершает явную натяжку: строго говоря, ни Асеев, ни, тем более, Чужак (хотя и называвший себя в своих “лефовских” статьях “продолжателем философии будетлянства”) к группе кубофутуристов (“будетлян”) прямого отношения не имели.

31. Например, свой “автобиографический конспект” в книге “Д. Бурлюк пожимает руку Вульворт Билдингу” (с. 39) Бурлюк предваряет словами: “предлагаемое читателям ...— только конспект ... жизни ... того, кого многие именовали “Отцом Российского футуризма”.

32. Первый из приведенных отрывков — из главы “Красная Армия побивает врагов революции”; второй — из главы “Сегодня” из поэмы “Апофеоз Октября” (Бурлюк Д. Десятый Октябрь. С. 13, 16).

33. См.: Крученых А. Автобиография дичайшего // 15 лет русского футуризма. *М.,* 1928.

Конец Хлебникова

1. Речь идет о художнице *Марии Михайловне Синяковой* (Уречиной, 1898–1984). В загородном доме сестер Синяковых, в Красной Поляне под Харьковом в 1910-х гг. часто гостил Хлебников. В двадцатые годы Синякова проиллюстрировала "уголовный роман" Крученых "Разбойник Ванька-Каин и Сонька Маникюрщица".
   Отрывки из воспоминаний Синяковой о Маяковском, Хлебникове, Крученых и др. футуристах см.: Синякова М. Это человек, ищущий трагедии... (Стенограмма беседы М. Синяковой с А. Езерской и В. Перцовым от 17 ноября 1939) / *Публ. А. Селивановой // Вопросы литературы*. 1990. № 4. С. 259–268.
2. Первая из цитированных строк — из поэмы "Облако в штанах" (1914–15); вторая — из стихотворения "Себе, любимому, посвящает эти строки автор" (1916).
3. Строки из поэмы "Флейта-позвоночник" (1915).
4. Из стихотворения "В лесу" ("Словарь цветов") (1913).
5. В цитате не отмечен многоточием пропуск между этими двумя строками. Впервые стихотворение опубликовано Крученых в "Неизданном Хлебникове", вып. 14 (М., 1930).
6. Несмотря на то, что Крученых ссылается на третий том собрания сочинений Хлебникова и указывает точно страницы, он все же допускает небольшие неточности в цитате: в 4-й строке цитируемого отрывка вместо "весь мир обнюхал" надо: "все место обнюхал"; в 29-й строке вместо "вечером тихим" — "лепетом тихим".
7. *Кавроста* — Кавказская Роста. *Тергосиздат* — Терское государственное издательство.
8. Крученых винил в смерти Хлебникова его "горячего поклонника" художника Петра Митурича, мужа Веры Хлебниковой. От этого убеждения он не отказался до самых последних лет жизни, судя по воспоминаниям Гордона Маквея:
   "Kruchenykh claimed that Khlebnikov, who had twice had typhus, was virtually murdered by the artist Miturich, who took Khlebnikov on a long walk. ...Kruchenykh explained: „If Miturich had really liked Khlebnikov, he would not have taken

him on a long walk into the country; Khlebnikov's legs swelled, he lay down and caught cold; he lost the ability to walk. Afterwards, Miturich speculated — thus, said Kruchenykh, Miturich wrote in the last three lines of Khlebnikov's *Zangezi*" (McVay G. Alexei Kruchenykh: The Bogeyman of Russian Literature. P. 575, 577).

9. Это письмо было опубликовано в: Хлебников: СС. Т. 5. С. 326.

Маяковский и зверье

Поздний вариант этой главы был включен Крученых в серию "Живой Маяковский" (вып. 12. Машинопись на правах рукописи, 1933).

1. *Иванов-Разумник* (Разумник Васильевич Иванов) (1878–1946) — литературный критик, последователь П.Л. Лаврова, печатался в журнале "Русское богатство", газете "Русские ведомости" и др., где с самого начала выступал как противник футуризма. В 1922 г. опубликовал книгу "Владимир Маяковский ("Мистерия" или "Буфф")", вышедшую в Берлине. *Александр Константинович Воронский* (1884–1943) — литературный критик-марксист, писатель, редактор журнала "Красная новь" (в 1921–27 гг.) и "Прожектор", председатель редколлегии издательства "Круг", в 1923 г. организовал литературную группу "Перевал", выступавшую против концепции пролетарской литературы. "Лефовцы" считали Воронского идейным противником, полемизировали с его взглядами, в частности, с его теорией о "подсознательном" происхождении искусства.
2. *Абрам Захарович Лежнев (Горелик)* (1893–1937) — литературный критик, участник группы "Перевал", соратник Полонского в его борьбе с "Лефом", неоднократно выступавший со статьями, направленными против Маяковского. *Вячеслав Павлович Полонский (Гусин)* (1886–1932) — редактор журналов "Новый мир" и "Печать и революция" в 1920-е гг., критик и историк литературы, выступивший против лефовской теории "социального заказа", опубликовавший в "Известиях"

и в “Новом мире” в 1927 г. несколько статей, направленных против “Нового Лефа” и Маяковского, в частности, “Заметки журналиста. Леф или блеф” (*Известия ЦИК*. 1927. № 48). В своей статье “Блеф продолжается” (*Новый мир*. 1927. № 5), раздраженный выпадами лефовцев на диспуте в Политехническом музее в том же году, он писал о Лефе как о “мещанском бунте”, “грезофарсе”, а о Маяковском — как о “нарциссе, кокетничающим с вечностью”, “уязвленном я, на которое кто-то наступил ногой”, отмечая в его произведениях “явное безумие, нечто среднее между циркулярным психозом и бредом параноика”. Вероятно, именно эту статью имеет в виду Крученых, говоря об обвинениях Маяковского в “ячестве”.

3. Из стихотворения “Юбилейное” (1924).
4. В поэтике Крученых “нутряное”, как видно из данной фразы, обозначает “главное в творчестве”, начало и квинтэссенцию любого творческого процесса. Ср. характеристику, данную Крученых Еленой Гуро еще в 1912 г.: “Он не от Хлебникова. Хлебников может от одного корня грамматически вызвать целые столбцы слов. И они все же не будут крыть той тайной сути, для которой вызывается дорогой не грамматики, а нутра Крученых, тем он и дорогой… Но это не надо смешивать с макрокосмом, это наше, но наше иной породы. Не охватывается узко сознательным грамматическим языком” (Elena Guro: Selected Prose and Poetry */ Edit. A. Ljunggren, N.A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.* P. 65.
5. Крученых цитирует по памяти, неточно.
6. Далее в рукописи следует: “и которого он видал больше”.
7. Письма к Лиле Брик, в которых Маяковский шутливо сравнивает себя со щенком и постоянно использует вместо подписи “рисунки-печати”, опубликованы Бенгтом Янгфельдом в кн.: Mayakovsky V. Love Is the Heart of Everything: Correspondence between Vladimir Mayakovsky and Lili Brik, 1915–30. *Edinburgh: Polygon,* 1986; Маяковский В. Любовь это сердце всего: В.В. Маяковский и Л.Ю. Брик, переписка 1915–30. *М.: Книга,* 1991.
8. Эльберт Л. Краткие данные // *Огонек*. 1930. № 12.

9. Анализируя здесь эмоциональный надрыв в поэзии Маяковского, Крученых в чем-то отталкивается от своей ранней критической работы “Стихи В. Маяковского”, где он говорит о нем как об “апаше в поэзии”:

а отчего же рыдать апашу?
ах, значит вы не знаете этого грубого, примитивного существа!
апаш дерзок и циничен но в той же мере и чувствителен (сантиментален)
ведь заметил же кто-то “что набожнее всего эти женщины”
Господа! Да разве это можно?
Даже переулки засучили рукава для драки
А тоска моя растет непонятно и тревожно
Как слеза на морде у плачущей собаки
(Трагедия “В. Маяковский”)
переход от ножа к слезам у хулигана дело обыкновенное
и это не истерика и не безумие, не
то, что случилось с людьми “утонченной” мозговой кашицы — Ницше, Гаршиным и др.
нет, он только апаш, он зарыдал оттого что его чувства еще сохранили первобытную восприимчивость!
и он дурит он пугает когда изображает безумие
в этом то наше (я говорю о будетлянах, т. наз. “кубофутуристах”) спасение! безумие нас не коснется хотя, как имитаторы безумия, мы перещеголяем и Достоевского и Ницше!
хотя мы знаем безумие лучше их и заглядывали в него глубже певцов полуночи и хаоса!
ибо Хаос в нас и он нам не страшен!..

(См.: Крученых А. Стихи В. Маяковского. Выпыт. С. 12–13).
В главе, написанной восемнадцатью годами позже, уже после смерти поэта, Крученых пересмотрел свою интерпретацию, отражающую более поэтику самого Крученых, чем Маяковского. Здесь он ретроспективно рассматривает этот надрыв уже не как “первобытную восприимчивость”, в которой он видел “спасение” кубофутуристов, а как “завыванье” — “самую опасную щель в творчестве Маяковского”.

10. Критическую позицию Крученых в анализе стихотворения "Вот так я сделался собакой" разделяет и дополняет Н.И. Харджиев в одной из своих заметок о Маяковском: "Звериные образы" (См.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. С. 217–218).
11. В рукописи вместо слова "рядовая" слова "каждодневно-повторяющаяся".
12. В рукописи вместо "телячья" наивность" — "снижение темы"!"
13. Строка из "Облака в штанах" (1915).
14. Крученых ссылается на первое издание поэмы "Про это".
15. "Морковным кофе" называет Маяковский поэта Безыменского в этом стихотворении.
16. В рукописном черновике после этих слов следует несколько иной вариант окончания главы:

    Надорванность, безысходность, недужность при такой колоссальной фигуре. Такие резкие колебания для массивной громады особенно опасны: они не сгибают ее, а опрокидывают.
    Так в минуты последней тоски и слабости Маяковский тянется к зверью. Но кончается порыв стихийного отчаяния, уныния — и звериный дикий вой и стон уже не нужны Маяковскому. Звериное слишком примитивно, заунывно, слишком "со слезой". А когда нужно бодрое, радостное, энергичное — тогда мало одного "го-го-го"!

    Эй, стальногрудые!
    Крепкие, эй!
    Бей, барабан!
    Барабан бей!

    Требуется организованность, маршевый шаг, команда, оружие самое современное:

    Пули, погуще!
    По оробелым!
    В гущу бегущим
    грянь, парабеллум!

Взамен размедвеживанья — отехничеванье. Зверей превратим в поезда!

Наши плавники — пароходы,
Наши крылья — аэроплан.

Конец Маяковского

Поздний вариант этой главы был включен Крученых в серию "Живой Маяковский" (вып. 13. Машинопись на правах рукописи, 1933).

1. Из стихотворения "А все-таки" (1914).
2. Из стихотворения "Кофта фата" (1914).
3. Строка из поэмы "Во весь голос" (1929–30).
4. Чуковский К. Маяковский в пятнадцатом // *Однодневная газета ленинградского отделения ФОСП "Владимир Маяковский"*. 1930. 24 апреля.
5. Тема голоса, звучания, звука в поэзии, и, в частности, в поэзии Маяковского — несомненно, одна из наиболее важных для Крученых тем. К ней он постоянно возвращается и в своих поздних воспоминаниях о Маяковском (1959), во многом следуя позиции самого Маяковского, выраженной в его статьях 1920-х гг.:
   "Он (критик. — *Н.Г.*) должен будет уметь критиковать не опертый на диафрагму голос, признавать серьезным *литературным* минусом скверный тембр голоса.
   Тогда не может быть места глупым, чуть ли не с упреком произносимым словам полонских:
   "Разве он поэт? Он просто хорошо читает!"
   Будут говорить: "он поэт *потому*, что хорошо читает" (Маяковский В. Расширение словесной базы // Маяковский: ПСС. Т. 12. С. 162–163).
6. Из поэмы "Облако в штанах" (1915).
7. Подобный, а вероятнее всего, тот же самый случай, связанный с выступлением Маяковского в 1928 г. в Бердичеве, описан П. Лавутом (см.: Катанян В. Указ. соч. С. 428).

8. Там же. В цитате допущена неточность, у Маяковского: "ей нечем кричать и разговаривать".
9. Строка из первого вступления в поэму "Во весь голос" (1929–30).
10. Из поэмы "Облако в штанах".
11. Из стихотворения Маяковского "С товарищеским приветом, Маяковский" (1919).
12. Образ из поэмы "Облако в штанах":

Ведь для себя не важно
и то, что бронзовый,
и то, что сердце — холодной железкою.
Ночью хочется звон свой
спрятать в мягкое,
в женское.

(См.: Маяковский: ПСС. Т. 1. С. 176).
13. Из поэмы "Во весь голос".
14. Там же.
15. Речь идет об известном стихотворении "Ночной смотр" (1836) русского поэта-романтика прошлого века В.А. Жуковского; стихотворение является переводом с немецкого из австрийского поэта И.Х. Фон Цедлица (Зейдлица) (Joseph Christian von Zedlitz, 1790–1862).
16. Из поэмы "Во весь голос".
17. Там же:

С хвостом годов
Я становлюсь подобием
чудовищ
ископаемо-хвостатых.

(См.: Маяковский: ПСС. Т. 10. С. 284).
18. В прозаическом тексте воспоминаний, написанном в 1930-е гг., Крученых продолжает заниматься словоновшеством, изобретательством новых, этимологически, казалось бы, невозможных сочетаний: его "зам-саван" (означающий, судя по контексту, "заменитель савана", образован

по аналогии с популярными в те годы “замами” — “зам. начальника”, например) по-гоголевски совершенно логичен и в то же время совершенно ирреален, вырастая из неодушевленного предмета в разряд персон, живых существ.

19. *Несчастный случай на производстве* — распространенный в те годы языковой шаблон, созвучный официальной версии, трактующей самоубийство Маяковского как случайное “происшествие” (см.: Кольцов М. Что случилось // *Литературная газета*. 1930. 17 апреля; Шкловский В. Поиски оптимизма. *М.: Федерация*, 1931). Тем не менее, объяснение гибели Маяковского, данное в этой главе Крученых, прямо противоположно этой версии, построенной на том, что “самоубийство вызвано причинами чисто личного порядка, не имеющими ничего общего с общественной и литературной деятельностью поэта” (Беседа со следователем тов. Сырцовым (1930) // Флейшман Л. Указ. соч. С. 310).

Позднее, в разговорах с близкими друзьями, Крученых не раз возвращался к этому, связывая смерть Маяковского с его вступлением в РАПП в 1930 г. и интерпретируя события гораздо более откровенно, нежели в версии, предполагаемой для публикации: “Рассказывал о гибели Маяковского, о его предсмертном письме. Авербах — “гнида”, который сидел на тигре. Маяковский был тигр, он носил черную кофту с желтыми полосами. РАПП видел, что он всех их забьет, этого ему не спустили бы. К тому же сестра Авербаха была женой Ягоды. Маяковский выбирал: сохранить ли свое литературное наследство или же себя, но утратив свое имя” (Сетницкая О. Указ. соч. С. 183).

См. также воспоминания Вячеслава Нечаева о следующих словах Крученых: “Оставалось либо уйти из РАППа, либо — из жизни. Выйти из РАППа он не мог. Вступил в феврале, а в марте уходить? Нет. Для мастера это все равно, что в шахматной игре взять фигуру назад, то есть попросить пощады. Его перестали бы уважать. Маяковский понимал, что значит потерять авторитет. Бороться “внутри” значило быть объявленным ренегатом и быть смятым. Оставалось уйти. Что он и сделал” (Алексей Крученых в свидетельствах современников. С. 181).

Маяковский и Пастернак

Глава была первоначально задумана как статья "К 20-летию литературной работы Пастернака: Маяковский и Пастернак. (Фактические справки по поводу)". Крученых не включил эту главу в поздний вариант своих воспоминаний, распространяемый им в кругу друзей "на правах рукописи" (например, она отсутствует в машинописных экземплярах воспоминаний, находящихся в Музее Маяковского и в частных собраниях в Москве).

Вариант этой главы был включен Крученых в серию "Живой Маяковский" (вып. 7. Маяковский и Пастернак. Фактические справки по поводу. Машинопись на правах рукописи, М., 1933) (рукопись внутри датирована 1932 г.), а также в серию "Бюро злых надписей" (машинопись на правах рукописи. М., 1933) (экземпляр в РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 39). В последней серии Пастернаку было посвящено несколько выпусков, в том числе: "Чрево Пастернака" (вып 1. М., 1933); "Письма Пастернака" (вып. 4. М., 1933), "Выброшенный Пастернак" (вып. 5. М., 1934). В 1933 г. Крученых выпустил библиографию Пастернака, в которую включил также публикацию его ранних стихов: Крученых А. Книги Бориса Пастернака за 20 лет. Продукция № 235 / *Обл. и титул И. Клюна. М.: Всекдрам*, 1933.

1. В этой цитате Крученых опустил фразу, следующую после слов "эпигонские и новаторские": "Это были немыслимые в отдельности части того порыва, который был загадан с такой настойчивостью, что уже насыщал все кругом атмосферой совершающегося, а не только еще ожидаемого романа" (Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак: СС. Т. 4. С. 214).
2. Ставший стереотипным в газетной критике начала 1930-х гг. ярлык по отношению к Пастернаку.
3. См.: Пастернак Б. Указ. соч. С. 215.
4. Там же. С. 224, 225.
5. Крученых был искренне задет воспоминаниями Пастернака о раннем футуризме, что частично объясняет его агрес-

сивность в этой главе. В полемическом пылу Крученых несколько “передергивает” слова Пастернака:
“Был, правда, Хлебников с его тонкой подлинностью. Но часть его заслуг и доныне для меня недоступна, потому что поэзия моего пониманья все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью” (Пастернак Б. Указ. соч. С. 223). Л. Флейшман дает следующую интерпретацию этого отрывка: “оговорка *все же* содержит не столько упрек по адресу Хлебникова, сколько попытку “самооправдания”, обоснования новой позиции — в момент сомнений в ней самого автора” (Флейшман Л. Указ. соч. С. 291).

6. О сложной эволюции отношений Пастернака (в начале своей поэтической карьеры вместе с Н. Асеевым и С. Бобровым входившего в группу “Центрифуга”) с группой кубофутуристов, в частности с Маяковским, см.: Флейшман Л. Указ. соч.

7. См.: Пастернак Б. Указ. соч. С. 227. См. также: Флейшман Л. Указ. соч. С. 294–296.

8. Маяковский, Бурлюк и Каменский были *единственными* участниками “федерации”. Крученых, который был в это время на Кавказе, собирал свою группу молодых поэтов-заумников (“Синдикат футуристов”, “41°”). В это же время в Москве группа близких кубофутуризму художников и поэтов под эгидой Малевича объединилась в отделе “Творчество” еженедельной газеты Московской федерации анархистских групп “Анархия”. Их реакция на “Летучую федерацию футуристов” была отражена в статье А. Родченко “Газете футуристов” (№ 31 от 30 марта 1918):
“Летучая федерация футуристов, декреты, ассоциация социального искусства, коллегия федерации футуристов” — и всего трое: Маяковский, Бурлюк и Каменский, и хвалит Бурлюк Маяковского, а Маяковский хвалит Бурлюка.
А есть еще более чем футуристы: Хлебников, Крученых, Розанова, Малевич, Татлин, Моргунов, Удальцова, Попова и др.
Газета футуристов — это газета трех футуристов-диктаторов.
Нелепы ассоциации, федерации, коллегии троих.
Большевики футуризма!
Государственники футуризма!
Троцкие футуризма!

Так издайте же второй номер, где подпишите мир с эстетизмом буржуазии.

Издайте декрет о расстрелах более крайних новаторов — “анархо-бунтарей” — чем вы”.

9. “*Искусство Коммуны*” — издававшаяся в Петрограде газета Отдела ИЗО Наркомпроса. № 1 вышел 7 декабря 1918 г., с передовицей-стихотворением Маяковского “Приказ по армии искусств”. Еженедельник издавался до апреля 1919 г.

10. Из декларации “За что борется Леф?”, подписанной Н. Асеевым, Б. Арватовым, О. Бриком, Б. Кушнером, В. Маяковским, С. Третьяковым, Н. Чужаком (*Леф*. 1923. № 1. С. 4, 5). Далее в качестве примера “первых вещей октябрьской эпохи” приводятся “Памятник 3-му Интернационалу” Татлина, “Мистерия-буфф” в постановке Мейерхольда и “Стенька Разин” Каменского.

11. *Воронье из “Красной нови”* — намек на А.К. Воронского, редактора “Красной нови”. В 1923 г. только что созданный “Леф” начал борьбу против “попутнической” позиции журнала “Красная новь” и его редактора; Пастернак, стоявший в стороне от групповых интересов Лефа, неоднократно печатался и продолжал печататься в этом журнале. В № 3 за 1922 г. “Красной нови” Н. Асеев опубликовал хвалебную рецензию на книгу Пастернака “Сестра моя жизнь”.

12. Вероятно, речь идет о рукописи “Сестра моя жизнь”, приобретенной в 1919 г. для публикации издательством “ИМО” (Искусство молодых) под эгидой Маяковского и О. Брика. Издание осуществлено не было, так как издательство прекратило свое существование в том же году. В 1920 г. Пастернак заключил договор на эту книгу с ГИЗом (Госиздатом), но издательство З.И. Гржебина перекупило рукопись и издало книгу в 1922 г. В 1921 г. Маяковский, составляя для Луначарского предполагаемый список книг к изданию под эгидой МАФа, включил в него “Лирику” Пастернака (см.: Маяковский: ПСС. Т.13. С. 53).

Первым журналом, в котором Пастернак выступил после Берлина, был “Леф” (1923): “Печатный дебют Пастернака по возвращении в Москву представляет собой беспрецедентную у него демонстрацию поэтической солидарности с

литературной группой Маяковского" (Флейшман Л. Указ. соч. С. 29). Позиция Пастернака далеко не совпадала с установками "Лефа", и к середине 1920-х гг. начался открытый разрыв с "Лефом". Оппозиция "Лефу", как считает Флейшман, принимает у Пастернака "двойную" форму, — в частности, декларируется поддержка зауми и Крученых.

13. В цитате пропущено начало фразы: "А между тем пружиной..." См.: Пастернак Б. Указ. соч. С. 217.
14. Далее в машинописи следуют слова, выделенные на странице рамкой: "Место для шаржа Кукрыниксов".
15. Из предисловия Маяковского к сборнику "Грозный смех" (М., 1929).
16. Полонский В. О Маяковском. *М.–Л.: ГИХЛ,* 1931.
17. В 1928 г. в анкете издания "Наши современники" Пастернак писал:
"С "Лефом" никогда ничего не имел общего. ...Долгое время я допускал соотнесенность с "Лефом" ради Маяковского, который, конечно, самый большой из нас. Весь прошлый год, с первого же номера возобновленного журнала я делал бесплодные попытки окончательно выйти из коллектива, который и сам-то числил меня в своих рядах лишь условно и вырабатывал свою комариную идеологию меня не спрашиваясь. ...Леф удручал и отталкивал меня своей избыточной советскостью, т.е. угнетающим сервилизмом, т.е. склонностью к буйствам с официальным мандатом на буйство в руках" (Пастернак: СС. Т. 4. С. 625–626).
18. Из стихотворения "Борису Пильняку", опубликованного в 1931 г. в журнале "Новый мир" (№ 4) под названием "Другу". Стихотворение связано с политической кампанией против Пильняка и Замятина, начавшейся в 1929 г., в которой Пастернак, в противоположность Маяковскому и Рефу, старался поддержать Пильняка. Автограф стихотворения Пастернак подарил Крученых с примечанием: "*Другу* — Пильняку. Смысл строчки *Она опасна, если не пуста* — она опасна, когда не пустует (когда занята). 25 мая 1931 г. Б.П." (см.: Пастернак: СС. Т. 1. С. 226, 682–683). Далее Крученых вступает в диалог с Пастернаком, отвечая своим комментарием ("А раз так — то Пастернак и *не может* понять по-

этов, *работающих и работавших на пятилетку*", — т.е. *на государственную систему*, поэтов, стремившихся *занять пустую вакансию "государственного поэта"* — имея в виду в первую очередь Маяковского) на его заметку.

19. Подтекст этой фразы заключен не только в противопоставлении "образной и капризной манеры" Пастернака концепции "литературы факта" формалистов и Лефа, к которым Крученых продолжает причислять и себя, но и в том, что Крученых отграничивает себя от "рефовских" идей Маяковского 1929–30 гг., в период его сближения с РАППом: о тенденциозности искусства, "установке искусства как агитпропа социалистического строительства" (Маяковский: ПСС. Т. 13. С. 132).

20. У Пастернака:

Ты спал, постлав постель на сплетне,
Спал и, оттрепетав, был тих, —
Красивый, двадцатидвухлетний,
Как предсказал твой тетраптих.

(См.: Пастернак: СС. Т. 1. С. 390).

21. Известные строки Маяковского из поэмы-тетраптиха "Облако в штанах" (1915).

22. У Пастернака:

Твой выстрел был подобен Этне
В предгорье трусов и трусих.

(См.: Пастернак: СС. Т. 1. С. 391).

23. Строка из стихотворения Пастернака "Когда я устаю от пустозвонства...", впервые опубликованного в "Новом мире" (1932. № 2):

Мы в будущем, твержу я им, как все, кто
Жил в эти дни. А если из калек,
То все равно: телегою проекта
Нас переехал новый человек.

(См.: Пастернак: СС. Т. 1. С. 413).

Крученых впервые, очень осторожно, противопоставляет здесь Маяковского — "государственного поэта", которому не нужна "охранная грамота", и "современных поэтов" — *поэтов без титулов*, или, перефразируя терминологию раннего футуризма, *поэтов как таковых* — не защищенных "томами партийных книжек", подразумевая не только Пастернака, но целое *поколение* поэтов, в которое включает и себя. Крученых в это время уже сам испытал травлю и остро нуждался в "охранной грамоте", роль которой до поры играл для него Маяковский. 7 июля 1930 г. "Вечерняя Москва" публикует статью "Маяковский с точки зрения Смердякова", подписанную "А. Кут" (псевдоним критика А. Кутузова) и направленную против выпусков "Живого Маяковского" Крученых; в следующем году, в очередных томах "Малой Советской энциклопедии" и "Литературной энциклопедии" появились статьи с уничтожающими выпадами против Крученых. Именно к этому времени относится, по словам Харджиева, начало "рукописного периода" его творчества (см.: Сухопаров С. Алексей Крученых: Судьба будетлянина. С. 124).

24. В 1936 г. Пастернак, во время дискуссии о формализме, сказал по поводу правительственного постановления *"О перестройке литературно-художественных организаций"* (1932), "что был бы тысячу раз уничтожен тогдашней критикой и только вмешательство партии отвратило его гибель". В 1931–32 гг. "Охранная грамота" Пастернака была встречена крайне недоброжелательно, что повлекло за собой целый поток резких и непримиримых критических выступлений против Пастернака, особенно со стороны РАППа (см.: Пастернак Е. Борис Пастернак: Материалы для биографии. *М.: Советский писатель*, 1989. С. 503–504).

25. Творческая поездка Пастернака на Урал летом 1932 г. была связана с приглашением Свердловского обкома и правления ВСП. См. об этом подробнее: Пастернак Е. Указ. соч. С. 493–494.

26. Строки из стихотворения "Волны". См.: Пастернак: СС. Т. 1. С. 376, 380, 381.

    Весной 1932 г. (в момент написания рукописи Крученых) любое выступление Пастернака становилось предметом

критического осуждения; когда 6 апреля 1932 г. он читал "Волны" на одном из "литдекадников", Матэ Залка и А. Сурков объявили его "стоящим по ту сторону баррикад классовой борьбы". С. Бобров писал об этом: "В сущности, почти невыносимая картина травли Пастернака мучает меня сегодня весь день... Это чудовищно. Один за другим выступали какие-то... тупые грузные дяди, только что не грозившие Боре топором. ...Зрелище растоптанного человека". По поводу сделанной тогда фотографии Пастернак записал на память А. Крученых: "Был очень уставши после чтения стихов на своем вечере в клубе ФОСПа. Заснят во время перерыва. Усталый, растерянный" (см.: Пастернак Е. Указ. соч. С. 502–503).

Неизданные документы

Первоначально Крученых предполагалось включить в этот раздел, помимо письма Е. Гуро к А. Крученых (1913) и типовой афиши выступлений будетлян, два письма Хлебникова к Крученых (1913), предпослав им короткое вступление:
"Привожу еще, как небезынтересные для историка литературы, некоторые неопубликованные документы из моего архива.
1. Письма ко мне Велимира Хлебникова из Астрахани в августе 1913 г., содержащие изобретенную им театральную терминологию.
2. Письмо ко мне Елены Гуро (весна 1913 г.)
3. Типовая афиша будетлян во время их гастролей в провинции (1914–15)"
(Вариант рукописи из РГАЛИ. Ф. 1334. 1. 36).

Открытое письмо В. Хлебникова к Крученых (1914, 1 февр.) — опубл. в: Хлебников: СП. Т. 5. С. 257.

Письмо Е. Гуро к А. Крученых <1913> — оригинал письма с рисунком Гуро ныне находится в Государственном музее В.В. Маяковского, впервые приведен в статье: Гурьянова Н.

От импрессионизма к абстракции: Живопись и графика Елены Гуро // *Искусство*. 1992. № 1.

Типовая афиша выступлений будетлян в 1914–15 гг. в Казани — воспроизведена в кн.: Катанян В. Указ. соч. (иллюстративная вклейка между с. 96 и 97).

Пьеса Маяковского "А что если? Буржуазные грезы в первомайском кресле" (1920) — была поставлена в ноябре 1920 г. См. об этом подробнее: Катанян В. Указ. соч. С. 190; Русский советский театр. Документы и материалы 1921–1926. *Л.*, 1968. С. 356.

Воспоминания Крученых о лете 1912 г. в Петровско-Разумовском — опубликованы и прокомментированы Н.И. Харджиевым в: Харджиев Н. Заметки о Маяковском // День поэзии. *М.*, 1976. С. 172.

О выступлении футуристов во Вхутемасе (1921) — См.: Катанян В. Указ. соч. С. 221. См. также: Крученых А. Хлебников приехал в Москву. Авторизованная машинопись. (1932–65 гг.). РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 37. Приводим здесь этот неопубликованный текст полностью, сохраняя орфографию и пунктуацию подлинника:

"Хлебников приехал в Москву

В декабре 1921 года в Москве вечером я пошел в кафе поэтов, на Тверскую улицу, напротив Центрального Телеграфа, — там каждый вечер выступали поэты. Маяковский тоже числился в этом литературном объединении, называвшемся СОПО (Союз поэтов). В 1924 г. он написал заявление, что недоволен СОПО и ушел оттуда.

В этом кафе я поймал Хлебникова. Было уже поздно — часов 10–11 вечера. Хлебников имел утомленный вид, приехал поездом — кажется, с юга. Был он с вещами или без вещей я не помню, но он подходил к представителям администрации, просился остаться в кафе ночевать, потому что он ни-

где не устроился, но ему возражали, что выступать он здесь может — пожалуйста, а для ночлега кафе поэтов не приспособлено, ночевать здесь запрещено, поэтому его оставить здесь нельзя.
Хлебников очень огорчился, и я предложил ему итти вместе со мной. Пошли на Мясницкую улицу. Он мне рассказывал, что приехал днем, долго ходил по Москве, искал цех поэтов, но нигде не мог найти, наконец отыскал его на Тверской улице, но его там ночевать не оставили. Потом говорил о том, что он привез много записей чисел.
Мы пришли во двор дома, где помещается Вхутемас (бывш. Школа Живописи Ваяния <и зодчества>). Я повел его к моему знакомому студенту, в то время коменданту студенческого общежития. Я называю его только инициалами М.П., потому что он не поэт и его имя в литературе неизвестно. Он согласился оставить Хлебникова переночевать. Тогда я сказал, что время прибытия Велемира надо отметить стихами, достал свою запись:

Гама Эс
Эс-зе-це

и к ней приписал:

Солнце злостно цыкнуло:
— Витя, перестань,
Ты возиться с цифрами,
Строй-ка цицостан

(Варианты см.: Записная кн. Хлебникова. М., 1925. С. 4).
Потом я предложил записать день прибытия Хлебникова в Москву. Он сказал:
— Если записывать, то надо записать точно и отметили: 28 XII – 21 г. 1 ч. ночи 27 м. 37 сек.
Подписались все трое — В. Хлебников, А. Крученых и М.П.
На следующее утро я пришел к Хлебникову и предложил ему пойти к Маяковскому. Пошли звонить к Брикам — они жили на Водопьяном переулке, пригласили притти. По дороге я купил твердокопченой колбасы, чтобы Хлебников позавтракал.

Когда мы пришли, у Бриков оказался Маяковский.
Хлебникова посадили за стол поесть и он с большим удовольствием ел колбасу, а Брики и Маяковский, которые уже позавтракали, разговаривали с ним и между собой. Потом Маяковский принес свой костюм и теплое пальто, говоря, что Велемир почти одного с ним роста — он должен это все взять и надеть на себя.
Хлебников поел, переоделся и пришел в хорошее настроение. Брики и Маяковский унесли его старую одежду и Маяковский сказал, что в ближайшие дни Хлебников должен выступать — не помню числа 29 или 30, а может быть под Новый год. Тут пришел В. Каменский и ему тоже предложили выступать с нами.
Каменский говорил:
— Вот хорошо было бы нам выйти всем четверым обнявшись!
Маяковский добавил:
— Выйти... и добавил пикантное выражение.
Все расхохотались.
После этого было вновь обращено внимание на Хлебникова и ему предложили итти в парикмахерскую, утверждая, что хоть его борода и похожа на бороду Зевса, но надо сделать ее короче. Мне поручили этим заняться и я повел Виктора в ближайшую парикмахерскую. Его начали стричь, но "Бороду Зевса" обкарнали с боков и сделали бородку лопатой, — слишком коротко остригли на щеках.
В конце декабря мы вчетвером действительно выступали в аудитории Вхутемаса (бывш. Строгановского училища). Директорами училища были Давид Петрович Штеренберг и Вл. Татлин. Там уже слышали, что Хлебников — это гений, поэтому когда он читал, в аудитории царили абсолютная тишина и спокойствие.
Хлебников читал великолепно, как мудрец и человек, которому веришь.
В тот вечер все четверо — Хлебников, Маяковский, Каменский и я имели большой успех".

Книги будетлян

Рукописный черновик отдельных страниц находится в РГАЛИ (Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 36) и в Музее Маяковского. Согласно авторской нумерации страниц, в рукописи отсутствуют три страницы, следующие непосредственно за вступительным текстом “Несколько замечаний”. (Предположительно, отсутствуют страницы со списком книг Н. Асеева.)
Библиография русских футуристов была включена Крученых в состав рукописи, представленной им к печати в издательство “Федерация” (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 36), и изначально оговорена в ее названии: “Наш выход. К истории русского футуризма. Воспоминания. Материалы. Библиография”. Но в позднюю (сокращенную) редакцию его воспоминаний она не была включена.
Нужно отметить, что эта библиография, в отличие, например, от библиографии русских поэтов А.К. Тарасенкова, поражает точностью данных и сравнительно незначительным количеством ошибок (судя по всему, большинство изданий находились в коллекции Крученых, и библиографические данные списывалась непосредственно с обложек книг). Список книг самого Крученых, изданных до 1932 г., является на сегодняшний день одним из наиболее полных и подробных, дополняя современные библиографии поэта. См.: Тарасенков А.К. Русские поэты XX века. 1900– 1955. *М.*, 1966; Ziegler R. Алексей Е. Крученых. Библиография // *Russian Literature*. XIX. 1986. С. 79–104; Сухопаров С.М. Алексей Елисеевич Крученых. Методические рекомендации по празднованию 100-летия со дня рождения писателя. *Херсон*, 1986; Русские советские поэты. Библиографический указатель. Т. 11. *М.*, 1988; Книги и рукописи в собрании М.С. Лесмана. *М.*, 1989; Казак В. Библиография самостоятельных изданий Алексея Крученых 1910–1992 // Сухопаров С. Алексей Крученых: Судьба будетлянина. С. 152–162.
По воспоминаниям А.А. Шемшурина, характеру поэта были присущи черты библиографа: “У Крученых была черта библиографа, и он мог бы стать, при иных условиях своего воспитания, ученым. Эта черта не покидала его все время: толь-

ко библиографа заменил в нем биограф. Он стал заниматься собиранием материала для биографий видных писателей советского времени” (Шемшурин А.А. Биографические заметки о моих корреспондентах // ОР ГРБ. Ф. 339. 6, 11).
В составлении библиографии Крученых в основном опирался на собственную коллекцию изданий и материалов, прибегая, очевидно, и к посторонней технической помощи (чем можно объяснить некоторые неточности, которые Крученых вряд ли мог допустить). В 1933 г. Крученых издал отдельно библиографию Пастернака (Книги Бориса Пастернака за 20 лет. Продукция № 235 / *Обл. и титул И. Клюна. М.: Всекдрам*, 1933) и Асеева (Книги Н. Асеева за 20 лет. *М.: Всекдрам*, 1934; Книги Н. Асеева за 25 лет // *Литературный критик*. 1939. № 4. С. 199–200).

О войне

Печатается по авторизованной машинописи, сброшюрованной вручную, находящейся в РГАЛИ (ф. 1334). Другой экз. этого же текста находится в ГЛМ (ф. 106). Первая страница оформлена Крученых от руки как титульная, с надписями: *А. Крученых. О ВОЙНЕ. (не опубликованное!) А. Круч. Москва. 1944 г.* Текст Крученых состоит из двух частей: заметок “Германн и Германия” и “О войне”. На л. 3а есть следующее машинописное примечание Крученых:
“На подлиннике моей заметки “Германн и Германия” следующая рецензия Б. Томашевского:
Идея статьи А. Крученыха “Германн и Германия”, насколько мне известно, в литературе о Пушкине не встречалась. Мне кажется оригинальной и интересной. Не исчерпывая всего значения образа Германна, данная идея освещает одну сторону задуманного Пушкиным характера, несомненно входившую в замысел Пушкина — недаром он сделал Германца немцем. Поэтому интерпретацию автора следует принять, как весьма правдоподобную.
Б. Томашевский
4IX – 44.
С подлин<ным> верно
АКруч”

Вместе с тем время, в которое создавалась эта рукопись — завершающий период Второй мировой войны, — обусловило ее в целом полемический настрой и прямолинейную “плакатность”, особенно во второй части. В годы войны Крученых сотрудничал в мастерской военно-оборонного плаката “Окна ТАСС”, продолжавшей традиции “Окон РОСТА”; Крученых делал стихотворные подписи под нетиражированными плакатами, которые обычно вывешивались на Кузнецком мосту. Судя по всему, Крученых надеялся опубликовать этот текст.
Впервые текст напечатан в: Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых / *Сост., послесл., публ. текстов и комм. Н. Гурьяновой. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties,* 1999. С. 211–216.

1. Цитата из монолога главного героя романа “Игрок”, конец четвертой главы. См.: Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 10 тт. Т. 4. *М.,* 1956. С. 307–308. Здесь и далее пропуски в цитате обозначены у Крученых многоточием.
2. Цитата из второй главы “Пиковой Дамы” Пушкина.
3. Там же. Гл. III.
4. Там же. Гл. IV.
5. См. характеристику Германна у Пушкина в самом начале V главы: “Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков”. Интерес Гитлера к спиритизму и его увлечение дохристианскими мистическими учениями широко известны.
6. Фрагмент из этой пьесы с правкой Хлебникова, отредактированный и начисто перепечатанный Крученых, приведен ниже. К сожалению, Крученых не завершил эту работу, как предполагалось. Авторизованная машинопись находится в РГАЛИ (Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 237. Лл. 26–28). На л. 26 имеется поздняя надпись чернилами (сделанная, очевидно, при передаче документа в ЦГАЛИ в 1960-е гг.) рукой Крученых: “В августе-сентябре 1914 г. я писал в Питере (точнее — на даче в Шувалово) “Военную оперу”, (музыка В. Матюшина). Она не опубликована. У меня сохранились рабочие страни-

цы, правленные В. Хлебниковым. Привожу некоторые, мое — мелким шри<фтом> В.Х. — <нрзб>". А также пометка Крученых карандашом: "выделить *мое*?" и здесь же отчеркнуты на полях строки первого и второго абзацев: от слов *И во всем земном шаре* до слов *плечи прекрасных столиц,* а также фраза *Ведь кошки зовут*... На этом же листе — незначительные орфографические и пунктуационные изменения, внесенные другим почерком, предположительно — Н. Харджиева. На следующем листе рукой Крученых в середине на полях чернилами отмечено: "[мое]". Очевидно, Крученых при дальнейшей перепечатке рукописи выделил свои строки в квадратные скобки.

Рукописные оригиналы Крученых с правкой Хлебникова, с которых Крученых сделал позднюю машинописную редакцию, находится в той же архивной единице хранения в РГАЛИ. За основу Крученых выборочно взял фрагменты из пьесы на лл. 14об., 15, 17, соединив их в своей поздней редакции в единый отрывок, с очевидной целью представить в основном правку Хлебникова. В оригинале первая реплика принадлежит не В о и н у, а М е ч т а т е л ю.

См. упоминания об этой рукописи у Харджиева: "у А. Крученых сохранилась рукопись незаконченной его вещи — "Военная опера" (1914), с поправками Хлебникова" (Хлебников В. Неизданные произведения / *Ред. и комм. Н. Харджиева и Т. Грица. М.: ГИХЛ,* 1940. С. 440) и Матюшина: "Есть у меня связанное с Крученых неоконченное дело: после "Победы над Солнцем" он начал работать над текстом другой оперы "Побежденная война". Но мне удалось сделать только черновой набросок музыки к первому акту. Ряд замечательных набросков (карандашом и углем) сделал Малевич" (Харджиев Н., Малевич К. Матюшин М. К истории русского авангарда. *Stockholm: Гилея,* 1976. С. 151).

В приведенном ниже тексте квадратные скобки со строк Крученых нами сняты, в то время как строки Хлебникова выделены нами курсивом. Орфография рукописи изменена в соответствии с современными нормами.

[ВОЕННАЯ ОПЕРА] Фрагменты.

Воин:

И вот я увидел при свете отражара...

Я видел, как ходуном ходит земля, равнины движутся волнами, трясущимися от топота коней. И во всем земном шаре Реймский собор остался в глазу умершего, но держащего ружье.

Бросим свинцовые мячики в плечи прекрасных столиц.

А многие города остались в открытках, посланных друзьям на родину разрушившими их воинами.

А Цеппелин крылатых быков Ассирии стада на Эйфеля башню бросал.

Ведь кошки зовут и властно мурлычат воздвигать кошкам храмы — мы падаем снова в Египет.

Мне подарили *Земной шар и еще вот этот шарик мышьяку маленький... один для удачи, другой для... горя.* Озеро ушло в грязь

Пойте и смейтесь выстрелив *паутиной в иголке...*

Ведь легче родиться, чем *сшить нищему сорочку.* Тут дело кончено — *я мышьяк в чьем-то забытом... Смейтесь... Я брожу здесь с гробом в ребрах вместо сердца. Не называйте вслух.* Тулуп висит на впечатлении.

Пусть сыпется огонь на лысину жителей, на сковородки и печки.

Вильгельм: Я только один мог *заставить Европу* идти в ногу с Америкой и Китаем *могучим дальним* и с собою. *Трясутся поджилки у Германии, она запустила руку в бороду старого немецкого бога. Я* сновидение и себя толкователь *своих усталых морщин чихающего Цезаря. Старая Европа — штаны из которых я вырос и вылез. Я молод. О, белый Арийский Китай. Ведь* собственно была допущена одна важная ошибка: мне надо было запереться со своим войском здесь *между двумя страницами Момзеиа, запечатленного устами. Я заперт со всем своим войском. О, затхлый запах книгохранилищ. Вы, крысы, когда придете сюда пол-*

чищем и будете глодать меня, вспомните о<бо> мне, моей матушке и моей славе, хрустящей у вас на зубах.
Ошибка та: *мой шлем крепок* я высунул нос — все неопытность погубила. *Реки! Настала пора вам заметно краснеть.*
Шепчутся: бедный кайзер, как задумался, совсем голову потерял *как он великолепен.*
(Подходят, поправляют *надевают голову на палочку.)*
Вильгельм: *Я видел, как стадо мышей бросились французы, когда я шел, как кот топорща усы.*
Приходите безнадежно больные, мною искалеченные, безногие — у меня есть лекарство — это выжимка из старых обезьян, *чешущих свое пузо.*
Я полмира мог бы излечить *я недаром искал во всех столетьях грозные и красивые шлемы.* Мир не имеет врача. Кто теперь будет о нем заботиться *и о его звездах*?
Я проиграл великое дело. Да, я врач, а не воин. *Я пришел, чтобы пустить человечеству кровь. Я звал человечество к крови, я его цирюльник и брадобрей. Я сбрил Брюссель с бледной щеки земли. О, кубок, Хаммураби. Вавилонский владыка. Сеть разгрызет слабая мышка Германии. Скажите, где я, в каком из 35-ти веков? Вы, Ассирийские быки крылатые. Я на вас посылал воинов бросать камни огня в столицы внизу подо мною. Трепещите крылами быки Ассирийские.* А меня щекочет *часовыми улица.*

7. Подробнее об альбоме “Вселенская война” см.: Гурьянова Н. Цветная клей // *Творчество*. 1989. № 5. С. 28–31. В предисловии к альбому Крученых объясняет, что он моделирует в нем “вселенскую” войну 1985 г. В альбом, изданный тиражом 100 экземпляров, включены 9 заумных стихотворений, которым соответствуют 12 абстрактных коллажей из цветной бумаги и ткани: “Битва будетлянина с Океаном”, “Битва Марса со Скорпионом”, “Взрыв сундука”, “Битва с экватором”, “Предательство”, “Разрушение садов”, “Битва Индии с Европой”, “Тяжелое орудие”, “Германия в задоре”, “Германия во прахе”, “Просьба победы”, “Военное государство”.

8. Подробнее об альбоме “Война” (резьба <цв. линогравюры> О. Розановой, слова А. Крученых. М., 1916) см.: Гурьянова Н. Военные графические циклы Н. Гончаровой и О. Розановой // Панорама искусств 12. *М.: Советский художник*, 1989. С. 63–88. Розанова работала над альбомом осенью и зимой 1915 г. Крученых так отзывался о ее работе в письме к Шемшурину от 19 декабря 1915: “Получил от О<льги> Р<озановой> часть гравюр. В общем они прямо великолепны! А я в частной жизни строгий критик...” (ОР РГБ. Ф. 339. Оп. 4. Ед. хр. 1).
9. Крученых А., Розанова О. Война. Лист 8.
10. Там же. Лист 9.
11. Там же. Лист 13.
12. *Иван Александрович Аксенов* (1884–1935) — поэт, драматург и критик, в 1910-е гг. близкий к обществу художников “Бубновый валет” и поэтической группе “Центрифуга”; в 1920-е гг. был председателем Всероссийского союза поэтов, примыкал к группам “Московский Парнас” и “Конструктивисты”.

    Во время Первой мировой войны Аксенов служил в конногвардейском полку на германском фронте, и, очевидно, именно этот факт его биографии Крученых подразумевает, ссылаясь на “личное свидетельство” Аксенова. Говоря о поздних “печатных упреках” Аксенова, Крученых имеет в виду одну из его книжных рецензий (на книгу Маяковского “255 страниц Маяковского”. Кн. 1. М., 1923) в журнале “Печать и революция” за 1923 г. (№ 7. С. 275), где критиком был упомянут и альбом Крученых “Война”.
13. Крученых, очевидно, имеет в виду напечатанные в “Лефе” стихотворения “Траурный Рур!” и “Рур радостный” (1923. № 1. С. 49–52), “1914–24 гг.” (1925. № 3. С. 30–32), и “Балладу о фашисте” в “Новом Лефе” (1927. № 5. С. 30–32). Стихи из первого и второго рукописного сборников “Борису Пастернаку” опубликованы в: Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых. С. 267–292.
14. Впервые стихотворение было опубликовано С. Сухопаровым в херсонской газете “Ленiньский прапор” (1986. 20 лют.).

Воспоминания о Маяковском и футуристах

Стенограмма выступления в ЦГАЛИ 18 декабря 1959 г. Машинопись по магнитофонной записи. Записали С.Ю. Малахова, К.Н. Суворова. Проверил Ю.А. Красовский. РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 44. Лл. 2–39. На первом листе машинописи надпись карандашом рукой Крученых: "Мой экземпляр. А. Кр<ученых>. Это 2-й экз<емпляр> а 1-й в *ЦГАЛИ* правлен мною чернила<ми> окончат<ельная> редакц<ия>". В настоящее время в архиве находятся оба экземпляра.
В дневнике Сетницкой есть записи, имеющие непосредственное отношение к этому выступлению: "Наговорил на магнитофон многое из воспоминаний о Маяковском. Говорит, что голос звучал хорошо. Дал мне напечатать свои заметки о Чехове" (от 20 декабря 1959 г.); "Была с А.Е. в архиве, слышала его лекцию, записанную на магнитофон (о Маяковском). Очень интересно" (от 10 февраля 1960 г.); "Вносила поправки в его лекцию. Он очень здорово делал поправки" (от 2 мая 1960 г.). См.: Сетницкая О. Встречи с Алексеем Крученых (из дневниковых записей) */ Предисловие Н.И. Харджиева //* Русский литературный авангард. С. 181, 184.
Крученых работал над воспоминаниями о Маяковском, в основу которых легли его воспоминания "Наш выход" и неизданные выпуски "Живого Маяковского", в 1940–60-е гг. На протяжении всех последующих лет он неоднократно выступал в ГЛМ, Музее Маяковского, ЦГАЛИ с лекциями о молодом Маяковском и футуристах. Крученых наговаривал на магнитофонную пленку отдельные отрывки из этого выступления 1959 г. и позднее, в начале 1960-х гг.
Воспоминания первые опубликованы в: Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых / *Сост., послесл., публ. текстов и комм. Н. Гурьяновой. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties,* 1999. С. 217–240.

1. В последние годы жизни Каменский был парализован. По воспоминаниям Сетницкой, "А<лексей Е<лисеевич> не

ходит к нему, т.к. помнит его молодым, здоровым, рассказывающим еще интереснее, чем Асеев и Маяковский. Его заслушивались, хотя он любил приврать” (Сетницкая О. Указ. соч. С. 183).

2. Диспут состоялся 25 февраля 1912 г. См. об этом гл. “Первые в России вечера речетворцев” “Нашего выхода”.
3. Диспут состоялся 24 февраля 1913 г. См. об этом гл. “Первые в России вечера речетворцев” “Нашего выхода”.
4. См. гл. “Первые в России вечера речетворцев” “Нашего выхода”.
5. См.: Шаляпин Ф.И. Литературное наследство. Письма. Воспоминания. Т. 1. *М.: Искусство, 1959.* С. 180–183. Крученых не совсем точен: Шаляпин вспоминает о гастролях в Америке, а не в Лондоне.
6. Следует отметить, что с Шаляпиным Маяковского сравнивает и Жевержеев:

   “На “генеральной” Владимир Владимирович поразил меня своими исключительными сценическими данными. Рост, выразительная мимика чуть тронутого гримом лица, широта и пластичность жеста и, наконец, изумительный по тембру и силе голос. Вернувшись домой, я все время расхваливал Маяковского как актера, даже сравнивая его с “театральным кумиром” тех лет Ф. И. Шаляпиным” (Жевержеев Л. Воспоминания // Маяковскому. С. 134–135).

   В 1912 г. Мария Бурлюк по просьбе Маяковского занималась с ним пением и разучивала оперные арии; согласно ее воспоминаниям, у Маяковского “было что-то вроде боссо-профундо”: “Пение в “Романовке” под пианино с Марией Никифоровной не прошло бесследно. М.Н. помогла Владимиру Маяковскому, кроме ввода его в оперное искусство, в преддверье его тайн, также “поставить голос”, что пригодилось потом великому трибуну для его пламенных ... речей; не речи, а производство” (см.: Бурлюк Д., Бурлюк М. Три главы из книги “Маяковский и его современники” // Бурлюк Д. Красная стрела. Посвящается светлой памяти Маяковского. Сборник-антология. *Нью-Йорк: Изд. М.Н. Бурлюк,* 1932. С. 16).

7. Живой Маяковский. Разговоры Маяковского. Записал и собрал А. Крученых. Вып. I–III. *М.: Изд. Группы друзей Маяковского,* 1930. С. 15.

8. Крученых приводит эту фразу в кн.: Живой Маяковский. Вып. III. *М., 1930*. С. 15. *Николай Павлович Смирнов-Сокольский* (1898–1962) — народный артист СССР, собиратель редких книг и манускриптов, был членом Союза писателей СССР и членом Ученого совета Библиотеки им. Ленина. В изложении Сокольского этот эпизод звучит так:
“Зная неравнодушие Маяковского ко всякого рода автоматическим ручкам, я выдернул из кармана великолепное перо, подаренное мне ко дню рождения Демьяном Бедным, с выгравированной надписью: “Смирнову-Сокольскому — от Демьяна”.
Маяковский впился в ручку и, явно завидуя, стал внимательно изучать ее механизм. В то время перья эти были большой редкостью.
— Не завидуйте, Владимир Владимирович, — старался подтрунить и я, — со временем и вам такую же надпишут!
— А мне кто ж надпишет-то? — Шекспир умер!”
(Смирнов-Сокольский Н. Рассказы о книгах. *М.,* 1958. С. 30).

9. См.: Библиография А. Блока */ Под ред. Е. Колпаковой, П. Куприяновского, Д. Максимова //* Ученые записки Вильнюсского государственного педагогического института. Т. 6. *Вильнюс: Изд. Вильнюсского государственного педагогического института,* 1959.

10. Крученых писал об этом в кн.: Живой Маяковский. Вып. I. *М.,* 1930. С. 3. Вечера “Чистка современной поэзии” состоялись 19 января и 17 февраля 1922 г. в Большой аудитории Политехнического музея. О первом из них, на котором Маяковский читал Ахматову, сохранились воспоминания Д.А. Фурманова:
“Маяковский положил в основу “чистки” три самостоятельных критерия: 1) работу поэта над художественным словом, степень успешности в обработке этого слова, 2) современность поэта переживаемым событиям, 3) его поэтический стаж, верность своему призванию, постоянство в выполнении высокой миссии художника жизни...

Под углом зрения высказанных соображений дурную репутацию получили Адалис, Вячеслав Иванов, Анна Ахматова, группа “ничевоков” и др.” (см.: Катанян В. Указ. соч. С. 223, 520).

11. Ср. в “Облаке в штанах”: “Мир огромив мощью голоса,/ иду — красивый,/ двадцатидвухлетний”.

12. Автор памятника поэту в Москве на площади Маяковского (1958) — скульптор А.П. Кибальников (1912–1987). В начале 1960-х гг. это место было известно в Москве публичными чтениями молодых поэтов.

13. Не совсем точно приведенные строки из стихотворений Маяковского “Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче” (1920) и “Кофта фата” (1914). В первом случае у Маяковского: “...ввалилась солнца масса, / ввалилось; / дух переведя, / заговорило басом...” (Маяковский: ПСС. Т. 2. С. 36); в строке из “Кофта-фата”: “Я сошью себе черные штаны / Из бархата голоса моего” (Маяковский: ПСС. Т. 1. С. 59).

14. Под этим названием стихотворение было впервые опубликовано в альманахе “Взял”. В последующих публикациях озаглавлено: “Вам!”.

15. См., например, письмо Крученых к Островскому о лекции Чуковского “Искусство грядущего дня (Русские поэты-футуристы)” в зале Тенишевского училища в Петербурге 5 октября 1913 г.: “На первой лекции Чуковского в С<анкт> П<етер>б<урге> выступал Игорь Северянин и я. Северянин прочел о боге Гименее, я читал: “Глупости рыжей жажду” (в “Утин<ом> гнездышке”). После последних слов *может там мать родная* я ударил лбом о кафедру — публика обалдела” (Ziegler R. Briefe von A.E. Kručenyx an A.G. Ostrovskij. S. 6).

16. Крученых непосредственно обращается к своей аудитории, имея в виду актовый зал ЦГАЛИ, в котором состоялось данное выступление в 1959 г.

17. Выступление футуристов состоялось 16 ноября 1913 г. Матюшин так вспоминает о выступлениях Чуковского с футуристами в то время: “Чуковский, несмотря на долгую тренировку его Крученых ... так и остался “стариком”, не понимаю-

щим нового, и говорил на докладе, к нашему удовольствию, невероятный, обывательский вздор” (Матюшин М. Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги. С. 133). Накануне этого вечера Бурлюк выступил с докладом “О футуристах. (Ответ гг. Чуковским)” (3 ноября 1913 г.).

18. Крученых не совсем точно цитирует стихотворение Бурлюка “Плодоносящие”, опубликованное в первом сборнике “Стрелец” (Пг., 1915. С. 57). В частности, четыре последние строки в оригинале:

Мне нравится беременная башня
В ней так много живых солдат
И вешняя брюхатая пашня
Из коей листики зеленые торчат.

19. Воспоминания, которые цитирует Крученых, были опубликованы в собрании сочинений Маяковского в 1939 г. в комментарии к стихотворению “Вам!” (Маяковский В. Полное собрание сочинений. Т. 1. *М.,* 1939. С. 434), и перепечатаны в кн.: Катанян В. Указ. соч. С. 99.
20. См. гл. “Первые в России вечера речетворцев” “Нашего выхода”.
21. См. гл. “Первые в России вечера речетворцев” “Нашего выхода”. В этой главе Крученых утверждает, что эта фраза принадлежит ему самому.
22. *Сергей Иванович Щукин* (1854–1936) — русский купец-меценат, собравший в начале XX в. уникальную коллекцию живописи европейского и русского модернизма, один из первых в мире собирателей Матисса, Пикассо и русских авангардистов. Его коллекция, открытая для молодых художников, оказала огромное влияние на формирование и развитие новой русской живописи.
23. См. гл. “О П. Филонове” “Нашего выхода”.
24. Строка из стихотворения Лермонтова “Беглец”.
25. Неточная цитата из стихотворения “Юбилейное” (1924):

Правда,
          есть

у нас
Асеев
Колька.
Этот может.
Хватка у него
моя.
Но ведь надо
заработать сколько!
Маленькая,
но семья.

(См.: Маяковский: ПСС. Т. 6. С. 53).

26. Речь идет о “Первом в России вечере речетворцев”, состоявшемся 13 октября 1913 г. в “Обществе любителей художеств” в Москве. См. об этом подробнее гл. “Первые в России вечера речетворцев”.
27. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. С. 432–434.
28. См., например, со статьей Маяковского “Без белых флагов” (1914).
29. “...у плохого поэта был стих: как саранча летел он на свиданье” (см.: Чехов А.П. Записные книжки. Кн. 1 // Чехов А.П. Собрание сочинений. Т. 11. *М.: Правда,* 1950. С. 371).
30. Строка из первой главы поэмы А.А. Бестужева-Марлинского “Андрей, князь Переяславский”, впервые анонимно изданной в Москве, в 1828 г. (с. 19).
31. Советские сатирические журналы “Бов” (“Боевой отряд весельчаков”; первый номер вышел в апреле 1921 г.) и “Крысодав” (первый номер вышел в июне 1923 г.) были организованы при непосредственном участии Маяковского.
32. Лившиц Б. Указ. соч. С. 435.
33. Из литографированного издания Крученых “Утиное гнездышко... дурных слов” (1913).
34. *Константин Олимпов* (наст. имя Константин Константинович Фофанов, 1889–1940) — поэт, сын поэта К.М. Фофанова, входил в группу эгофутуристов и участвовал в сборниках “Развороченные черепа”, “Центрифуга” и др., в 1920-е гг. основал так называемую “Академию Эго-поэзии”.
35. Речь идет об альбоме “Владимир Маяковский” (М., 1930).

Шарж Маяковского на Репина и Чуковского из альбома Чуковского “Чукоккала” (1915) перепечатан в кн.: Катанян В. Указ. соч.

36. “Перед империалистической войной в Москве выходят сборники поэтов-футуристов — А. Крученых, В. Хлебникова, Д. Бурлюка. У сборников — кричащие названия: “Пощечина общественному вкусу”, “Дохлая Луна”, “Доители изнуренных жаб”, “Рыкающий Парнас”, “Идите к чорту!”.
Футуристы пытаются ниспровергнуть все, что было до них в русской культуре, — даже Пушкина, Толстого, Горького. Они объявляют себя врагами всей буржуазной культуры, но по сути дела порождены все той же гнилой культурой капитализма.
В эти годы к футуристам примыкает В.В. Маяковский” (см.: Лопатин П. Москва. Очерки по истории города. *М.: Московский рабочий,* 1959. С. 350).

37. См. об этом гл. “В ногу с эпохой” “Нашего выхода”.

38. Цитата Крученых настолько не совпадает с оригиналом, что ее можно интерпретировать как пародию на Северянина. У Северянина:

И только где-то в смрадной Керчи
Я вдруг открыл, рассеяв сон,
Что слон-то мой из гуттаперчи,
А следовательно — не слон.

(Отрывок из стихотворения “Крымская трагикомедия” (21 января 1914), напечатаного в сборнике Северянина “Victoria Regia”. М., 1915).

39. Опубликовано под указанным названием в сборнике “Рыкающий Парнас”. В последующих публикациях озаглавлено “Ничего не понимают”.

40. Перевод Якобсона, вероятно, сделан в конце 1917 г. Крученых ссылается на публикацию В. Нейштадта “Из воспоминаний о Маяковском” в журнале “30 дней” (9/10, 1940). В исправленной редакции стихотворение было опубликовано: Якобсон-Будетлянин. Сборник материалов / *Составление, подготовка текста, предисловие и комментарии Бенгта*

Янгфельдта. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1992. С. 126.

41. Из поэмы “Облако в штанах”.
42. См.: Маяковский на трибуне. Собр. А. Крученых // *Крокодил.* 1940. № 7. С. 6–7.
43. Речь идет о выступлении Н.Н. Асеева на диспуте “О Есенине и есенинщине”, который состоялся 20 декабря 1926 г. в Гос. театре им. Вс. Мейерхольда (впоследствии Московский мюзик-холл). 14 января 1927 г. Маяковский читал доклад “Даешь изящную жизнь” в Большой аудитории Политехнического музея. См.: Маяковский: ПСС. Т. 12. С. 495–496. Борьба с “есенинщиной” развернулась в 1926–27 гг., вскоре после самоубийства поэта. Крученых издал в 1926 г. серию книжек, направленных против Есенина, “есенинщины” и “хулиганства в литературе”.
44. Статья Маяковского “Два Чехова” (1914), впервые опубликованная в журнале “Новая жизнь” (июнь 1914).
45. В РГАЛИ (Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 34) находится неопубликованная рукопись Крученых “Заметки о писательской технике А. Чехова” (20.12.1959), которую он завершил через два дня после состоявшегося в ЦГАЛИ выступления. Эти заметки были результатом многолетних наблюдений над прозой Чехова. В дневнике Сетницкой есть запись от 27 июля 1950 г.: “...А<лексей> Е<лисеевич> читал мне Чехова — замечательно хорошо. Говорил о Варе — в *Вишневом саду* и в рассказе *Учитель словесности.* Обе Вари старые девы, т.е. старше 22 лет — предельного возраста. То же в рассказе *Усадьба* — дочери кричат отцу “жаба” за то, что он отпугивает женихов” (Сетницкая О. Встречи с Алексеем Крученых. С. 160).
46. Неточная цитата из “Облака в штанах” Маяковского.
47. Строка из трагедии “Владимир Маяковский” (1913).
48. Неточная цитата из стихотворения “Мое к этому отношение” (1915). У Маяковского: “и пухлые губки бантиком / сложены в 88”.
49. См. примеч. 8. Очевидно, Крученых читал свои стихи на втором вечере “Чистки современной поэзии” 17 февраля 1922 г. Стихотворение “Зима” было опубликовано в сборнике Крученых “Календарь” (1926), стихотворение “Весна с угощени-

ем" — в сборнике "Зудесник" (1922). Стихотворения "Зима", "Весна с угощением", "Смерть графа" в исполнении автора были записаны на пластинки. По воспоминаниям М. Синяковой, Крученых "всегда пользовался колоссальным успехом у аудитории, это был гром аплодисментов, и это не в первый период футуризма, а уже когда был Леф... Крученых изумительно читает свои стихи. Они образные, рассчитанные на впечатление, но они очень яркие, резкие, не заметить их нельзя" (см.: Синякова М. Это человек, ищущий трагедии... // *Вопросы литературы.* 1990. № 4. С. 267).

Об опере "Победа над солнцем"

Текст печатается по черновой рукописи Крученых, являющейся подготовительным наброском к одному из его выступлений. Это обусловило значительные сложности работы с черновиком, включающим варианты и автокомментарии на полях. Все эти разночтения оговорены (и по возможности учтены) в примечаниях к тексту. Рукопись находится в РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 45. Лл. 1–24. (См. упоминание о ней в описании архивных материалов Крученых, составленном Р. Циглер: Ziegler R. Materialien zum Schaffen von A.E. Kručenych in Archiven der Sowjetunion. Zeitlicher Uberblick // Wiener Slawistisches Jahrbuch. 27. 1981. S. 117.) Рукопись была передана в архив самим Крученых и датирована им 1960 г. В состав рукописи включены несколько страниц, переписанных начисто рукой О.Ф. Сетницкой (лл. 10–12), в чьем дневнике находится запись от 6 марта 1960 г., свидетельствующая об этой работе: "Переписывала воспоминания о его опере *Победа над солнцем* (музыка Матюшина). Ставило ее общество художников "Союз молодежи" в Петербурге, вместе с "трагедией" Маяковского. Пел любительский хор, очень плохо. Если может быть *Дохлая луна,* то почему не может быть *Победы над солнцем.* И поэт запанибрата с солнцем" (Сетницкая О. Встречи с Алексеем Крученых. С. 181).
Текст полностью впервые напечатан в: Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых /

Сост., послесл., публ. текстов и комм. Н. Гурьяновой. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1999. С. 241–252.

1. Из воспоминаний Матюшина: “Малевичу долго не давали материала для декораций ...Малевич написал великолепные декорации, изображавшие сложные машины и мой портрет. Он же придумал интересный трюк: чтобы сделать громадными в первом акте двух будетлянских силачей, он поставил им на плечи на высоте рта головы же в виде шлема из картона — получилось впечатление двух гигантских человеческих фигур” (Матюшин М. Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги. С. 133).
2. “...Студенты, исполнявшие роли, и хор просили объяснить им содержание оперы. ...Я объяснил, что опера имеет глубокое внутреннее содержание, издеваясь над старым романтизмом и многопустословием, что Нерон и Калигула — фигуры вечного эстета, не видящего “живое”, а ищущего везде “красивое” (искусство для искусства), что путешественник по всем векам — это смелый искатель — поэт, художник-прозорливец, что сражающийся сам с собой неприятель — это конец будущим войнам и что вся “Победа над Солнцем” есть победа над старым привычным понятием о солнце как “красоте”.
Объяснение со студентами мне удалось вполне. Они мне аплодировали и сделались нашими лучшими помощниками” (Матюшин М. Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги. С. 130–133).
3. См. гл. “О П. Филонове” “Нашего выхода”.
4. После этой фразы в черновике следует новая страница, на верхнем поле которой рукой Крученых набросано: *отзывы пресса 1913–14 гг.*
5. В связи с упомянутой статьей И. Дукора “Трагедия “Владимир Маяковский” Крученых опубликовал возмущенное “Письмо в редакцию” в том же журнале (1939. № 7. С. 178).
6. Письма Бурлюка к Крученых находятся в РГАЛИ (ф. 1334).
7. В своих статьях об искусстве Малевич неоднократно относил начало супрематизма к 1913 г., несмотря на то, что су-

прематические композиции были впервые показаны им в 1915 г. на выставке “0–10”. По сложившейся в искусствознании традиции именно 1915 г. считается датой происхождения супрематизма. Тем не менее, в эскизах к опере Малевич, по его собственным словам, “бессознательно” предугадал будущее развитие — об этом он сообщал в одном из писем к Матюшину (май 1915):

“Посылаю Вам ...рисунок завесы 1-го действия. Завеса изображает черный квадрат — зародыш всех возможностей, принимает при этом своем развитии страшную силу. Он является родоначальником куба и шара, его распадения несут удивительную культуру в живописи. В опере он означал начало победы.

Все многое, поставленное мною в <19>13 г. в Вашей опере “Поб<еда> над С<олнцем>”, принесло мне массу нового, но только никто не заметил” (см.: *Наше наследие.* 1989. № 2. С. 135).

8. Поскольку этот вопрос до сих пор является спорным, критическая точка зрения Крученых в данном случае представляется очень важной (не только и не столько в силу того, что он был “очевидцем” событий и тесно сотрудничал с Малевичем в этот период); здесь приоткрываются его собственные — как теоретика “заумной поэзии” — идеи по поводу абстракции в живописи.

9. Далее в рукописи зачеркнуто: *надо взять в муз. М<аяковско>го 4 фото “Победы”. (1—Лисицк<ого>.) Факты, факты — к<а>ими они были, без полировки. Письмо Бурлюка о Малевиче (из Голланд<ии>), он в зените славы на <нрзб> выставке в Брюсселе. Это через 45 лет после написания им своих супрематических картин.*

10. По воспоминаниям Гордона МакВея, посещавшего Крученых в феврале 1965 г.: “Almost immediately he asked me to pronounce the words „dyr byl shchyl“. He claimed that the French cannot pronounce „shch“, and asserted: „I write in an international language“” (McVay G. Alexei Kruchenykh: The Bogeyman of Russian Literature. P. 571).

В сборнике “15 лет русского футуризма” (М., 1928. С. 59) Крученых писал о том, что строка “Дыр бул щыл” стала го-

раздо более известной, чем ее автор. Он неоднократно подчеркивал "мифотворческое" значение этого выражения. В дневнике О.Ф. Сетницкой от 28 марта 1953 г. есть запись: "А. Е. сказал: — "дыр бул щыл" — выражение русского национального языка. Этому выражению уже сорок лет, оно все пережило. "О, закрой свои бледные ноги" В. Брюсова существовало лет десять" (Сетницкая О. Указ. соч. С. 164).

11. Крученых поместил огромный черный "Ъ" на обложку своего альбома "Вселенская война" (1916).

12. Известная строка Некрасова цитируется в том же контексте в уже упомянутом сборнике "Бука русской литературы", в статье Толстой "Слюни черного гения" (с. 30), а также в книге: Чуковский К. Некрасов. Статьи и материалы. *Л.*, 1926. С. 183.

    Похожие рассуждения Крученых о фонетике приводится в воспоминаниях МакВея: "Talking of zaum, Kruchenykh explained that the sounds „y" and „shch" are not found in other languages. Hence Camilla Gray wrongly transliterates „Gly-gly" as „Gi-gli"" (McVay G. Alexei Kruchenykh: The Bogeyman of Russian Literature. P. 576).

13. Победа над Солнцем. Опера А. Крученых. Музыка М. Матюшина. *СПб.*, 1913. С. 13.

14. В 1902 г. в Петербурге К.Д. Бальмонт читал в символистских кругах свой стихотворный цикл "Будем как солнце", определивший целую веху в поэзии "серебряного века" и опубликованный в следующем году изд. "Скорпион" в одноименном сборнике поэта: Бальмонт К.Д. Будем как солнце (Книга символов). *СПб.*, 1903. Ср. отклик на него З.Н. Гиппиус "Не будем как Солнце!" (1911) в ее сборнике "Стихи. Дневник. 1911–21" (*Берлин: Слово*, 1922).

15. Из стихотворения "Адище города" (1913) (впервые опубликовано в ранней редакции под названием "Зигзаги в вечер" в футуристическом сборнике "Молоко кобылиц").

16. Из стихотворения "Революция" (1917).

17. Из стихотворения "Необыкновенное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче" (1920).

18. Первый советский искусственный спутник, достигший Луны, был запущен в 1959 г.

19. Символическая семантика аэроплана притягивала футуристов. Бурлюк пишет в воспоминаниях, что Хлебников “увлекался авиацией с точки зрения словотворчества”. Каменский был летчиком. Малевич несколько раз изображал аэроплан в рисунках и создал известный “Портрет авиатора” (1914).
“Летчик с упавшим аэропланом” — своеобразная поэтическая мифологема, проходящая через творчество Крученых 1913–16 гг. Этот образ повторяется в альбоме линогравюр Розановой на стихи Крученых “Война” (1916) и в книге Крученых “Вселенская война” (1916).

20. Чуковский писал в очерке о Крученых: “когда он хочет прославить Россию, он пишет в своих “Поросятах” ...этакий славянофил, свинофил!” (Чуковский К. Футуристы. *Пг.: Полярная звезда*, 1922. С. 29). Он также указывал, что строки Северянина: “Призывы в смерть, в свинью, в навоз!” (“Поэза истребления”) — прямой выпад против Крученых.
Основой для очерка послужила его лекция, прочитанная в октябре 1913 г. “Поэзия Ал. Крученых — поэзия... плевка. Ему на все наплевать... В то время как Игорь Северянин — поэт из Гостиного двора (а не из гостиной), г. Крученых не желает “грациозиться”. Там романтика, здесь фырканье. Первые птенцы в мечтах, вторые — “лежат и греются близ свиньи”. Свиньи и навоз — такова жестокая парфюмерия г. Крученых, этого “свинофила” (отчет о докладе Чуковского о футуристах в газете “День”. 1913, 6 октября).
В неопубликованных воспоминаниях о Маяковском (Живой Маяковский. Вып. 4. Рукопись. Музей Маяковского) Крученых приводит следующий эпизод: “Осенью 1913 г. в Питере, на одном из выступлений Маяковский, готовясь говорить о “свинофильстве и грязи” в поэзии Крученых и что она ему дорога (о таких высказываниях Маяковского см. и в его собр. соч. Т. 1, Гиз, 1939. С. 492–493) обратился ко мне:
— Скажите, какое Ваше стихотворение цитировал Чуковский в своей лекции, где есть строчки:

Моя милка —
вот так рыло!

Я ответил:
— Не помню, таких строчек у меня не было.
Маяковский:
— Как же, я сам слыхал на вечере Чуковского.
Я все же такого случая вспомнить не мог, и дал Маяковскому для цитаты 4 строчки из моей книги “Поросята”, из стихотворения “Смерть художника”:

Привыкнув ко всем безобразьям,
Искал я их днем с фонарем,
Но увы! все износились проказы,
не забыться мне ни на чем!

Маяковский процитировал эту строфу, не такую, впрочем, лубочно-выразительную, как вышеприведенные строчки.
И лишь значительно позже, просматривая доклад Чуковского в печати (“Шиповник”, кн. 22. <*СПб.*, 1914>) нашел искомое:

Посмотри какое рыло:
просто грусть!

(из моей поэмы “Пустынница” 1912 г.)
Когда Чуковский читал в Петербурге свою лекцию впервые (5/X/1913), на которой присутствовал и я, то этой цитаты еще не было и отчасти поэтому я сразу не понял, о чем говорил Маяковский, который, кстати, цитируя по памяти то, что слышал уже на дальнейших лекциях Чуковского, настолько изменил строчки, что я их не узнал”.
Вероятно, уже в ответ на поэтическое Credo Крученых 1960 года Николай Глазков посвятил ему стихотворение, которое Крученых неоднократно цитировал в магнитофонных записях 1960-х гг.:

Шел мелкий снег, скрипел январь,
Залез Крученых на фонарь
И закричал: Я рыцарь всех свинарок!
Фонарь был тускл, зато Крученых — ярок.

21. Это стихотворение и пояснение к нему: *Еще в 1913 г<оду> К<орней> Чуковский назвал меня свинофилом (пародия на древних славянофилов) — см. его статьи и книги 1913–22 гг. Тут сказать пора — / Нету худа без добра!* отпечатаны на пишущей машинке на отдельной странице, вложенной в рукописный черновик, с припиской от руки карандашом: *Январь I960 А. Крученых.* Это пояснение практически в качестве концовки статьи Крученых было введено в общий текст в публикации в сборнике "Встречи с прошлым" ("Мирсконца": Из архива А.Е. Крученых. Стихи, воспоминания, письма Б.Л. Пастернака / *Обзор А.К. Пушкина* // Встречи с прошлым. Вып. 7. *М.: Советская Россия*, 1990. С. 510–513), однако такое прочтение кажется нам не совсем оправданным. Судя по тому, что, как отмечает Сетницкая, она переписывала страницы воспоминаний в марте того же года, можно предположить, что Крученых вложил в свои воспоминания об "Опере..." машинописную страницу из другого текста с целью привести лишь свое стихотворение и не предполагая ввести в общий текст это пояснение (тем более, что в рукописном тексте это стихотворение уже предваряется аналогичным объяснением).

22. Здесь и далее в рукописи следуют расброшюрованные типографски отпечатанные страницы либретто оперы (С. 18–24), где Крученых отмечены и пронумерованы карандашом отрывки, которые он считает необходимым процитировать в своих воспоминаниях для "ознакомления с текстом оперы". На полях с. 18 содержатся пометки и комментарии рукой Крученых, относящиеся к тексту воспоминаний: *уже после кредо. Это я читал в муз<ее> М<аяковско>го.*

23. Об этом эпизоде Матюшин пишет: "Когда я писал музыку на его слова там, где потревоженный Толстяк оглядывает "10-й Стан" и не понимает нового пространства, мне с такой убедительной ясностью представилась новая страна новых возможностей. Мне казалось, я вижу и слышу пласты правильно ритмующихся в бесконечности масс. Мне, кажется, удалось выразить это в музыке" (Матюшин М. Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги. С. 130).

24. В квадратных скобках внутри цитаты здесь и далее приводится поздняя правка карандашом по тексту.
25. См.: Неизданный Хлебников. Вып. XVI. Хлебников в *Баку. М.: Изд. "Группы друзей Хлебникова"*, 1930. (Стеклограф.)
26. Из пролога Хлебникова к "Победе над солнцем" (1913). Объяснение значения этих неологизмов Хлебникова, связанных с театром, дано в двух письмах Хлебникова к Крученых из Астрахани (1913). См.: Хлебников: СП. Т. 5. С. 299–300.
27. Мгебров А.А. Жизнь в театре. Т. 2. С. 278.
28. Lissitzky El. Figurinen. Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau "Sieg uber die Sonne: Oper gedichtet von A. Krutschonich. Moskau 1913. *Hannover: Rov. Leunis und Chapman*, 1923.
29. Далее в рукописи следует: *они в цвете, издание это во многих музеях, в перерыве я в<ам> покажу снимки, репродукции* <нрзб>
30. Richter H. El Lissitsky Sieg uber die Sonne. *Koln: Verlag Gallerie Christoph*, 1958.
31. *Вера Михайловна Ермолаева* (1893–1938) — художница, близкая кругу Ларионова, была дружна с М. Ле-Дантю и И. Зданевичем, одна из организаторов художественной артели "Сегодня" (1918), в 1920-е гг. работала в Гинхуке (Государственный институт художественной культуры) в мастерской Малевича. В 1919–20 гг. сотрудничала с Малевичем в Витебске, была одним из учредителей организованного по его идее витебского Уновиса (Утвердители нового искусства). Ермолаева приняла участие в постановке "Победы над Солнцем", осуществленной членами Уновиса в Витебске 6 февраля 1920 г.
32. Из стихотворения Феофана Буки (псевдоним Н.И. Харджиева) "Все для новорожденного". См.: Феофан Бука. Кручёныхиада / *Предисл. Сергея Сигея. М.: Гилея,* 1993. С. 22. См. также дневник О.Ф. Сетницкой (от 22 октября 1949 г.): "Показал мне стихи Харджиева (Феофана Буки), ему посвященные, есть очень остроумные, я хохотала" (Сетницкая О. Указ. соч. С. 159).
33. "Незнакомка" несомненно была для Крученых одним из наиболее притягательных стихотворений у Блока, творчество

которого Крученых великолепно знал. Об этом, в частности, свидетельствуют многочисленные записи разных лет в дневнике Сетницкой: (13 июня 1952 г.) “О двух вариантах Незнакомки Блока, их противопоставление”; (5 января 1954 г.) “А<лексей> Е<лисеевич> опять говорил о Незнакомке — что она привлекательна, пока была девушкой, в мечтах. Затем приплел сюда рассказ Мопассана “Мудрец”; (14 января 1954) “я сочиняла “комментарии” на Незнакомку. А<лексею> Е<лисеевичу> понравилось”; (29 марта 1954) “Опять говорил о Незнакомке — это лирика. Интересно, когда лирика и приключение”; (21 февраля 1959) “А<лексей> Е<лисеевич> опять о Незнакомке, в стихотворении “зеркальные рифмы”: страуса — с траурными” (Сетницкая О. Указ. соч. С. 161, 165, 166, 177).

Приложение 1. А. Крученых. Декларации и статьи

Декларация слова как такового

Впервые опубликована как листовка (СПб., 1913). Публикуется по рукописному оригиналу из письма М. Матюшину 1917 г. (ОР ГТГ. Ф. 25. П. 7. Л. 6–7), где она дана в обновленной редакции. Подробный комментарий к этому тексту см. в кн.: Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых / *Сост., послесл., публ. текстов и комм. Н. Гурьяновой. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties*, 1999. С. 395–396.

Аполлон в перепалке (живопись в поэзии)

Публикуется по изд.: *41°. Еженедельная газета (Тифлис)*. 1919. № 1. 14–20 июля. С. 1).

Декларация заумного языка

Публикуется по тексту одноименной листовки (Баку, 1921).

Фактура слова

Публикуется по кн.: Крученых А. Фактура слова: Декларация. *М.: МАФ*, 1922. С. 3–5.

Откуда и как пошли заумники?

Публикуется по кн.: Крученых А. Фонетика театра. *М.: 41°*, 1923. С. 38–42.

Декларация № 4
(О сдвигах)

Публикуется по кн.: 500 новых острот и каламбуров Пушкина / *Собрал А. Крученых. М.: Изд. автора*, 1924. С. 59–61.

Декларация № 5.
О заумном языке в современной литературе

Публикуется по кн.: Крученых А. Заумный язык у: Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др. *М.: Изд. Всероссийского Союза Поэтов, 1925*. С. 57–59.

Декларация № 6 о сегодняшних искусствах
(тезисы)

Публикуется по кн.: Крученых А. Четыре фонетических романа. *М.: Изд. автора,* 1927. С. 29–30.

Автобиография дичайшего

Публикуется по кн.: Крученых А. 15 лет русского футуризма. *М.: Изд. Всероссийского Союза Поэтов*, 1928. С. 57–61.

Приложение 2

Игорь Терентьев. Грандиозарь

Публикуется по кн.: Терентьев И. А. Крученых грандиозарь. [*Тифлис, 1919.*] С. 1–14.

Сергей Третьяков. Бука русской литературы (об Алексее Крученых)

Публикуется по кн.: Бука русской литературы. *М.: 41°*, 1923. С. 3–17.

Алексей Кручёных
К истории русского футуризма
Воспоминания и документы

Общая редакция Сергей Кудрявцев

Компьютерный набор Сергей Введенский

Корректор Валерия Ахметьева

Компьютерная верстка Константин Москалев

Издания "Гилеи" всегда есть в магазинах:

"Гилея" — Москва, Нахимовский просп., 51/21
(в помещ. ИНИОН РАН), тел. 8-499-7246167,
e-mail: new@gileia.ru, http://www.gileia.ru

"Фаланстер" — Москва, Малый Гнездниковский пер., 12/27
(вход в арке), тел. 5044795, 6298821,
e-mail: falanster@mail.ru, http://www.falanster.su

Формат 84×108/32. Гарнитура Чартер.

Печать офсетная. Тираж 1500 экз.

Заказ №

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»

121099 Москва, Шубинский пер., 6

Книгоиздательство «Гилея» представляет:

Илья Зданевич (Ильязд). Письма Моргану Филипсу Прайсу / Предисловие и примечания Р. Гейро

“Вокруг все бурлило и перестраивалось…, а я продолжал жить под гнетом виденных зрелищ в мире мертвых идей, в захудалом Тифлисе, вдали от центров, где решались судьбы человечества. Что я делал? Работал над документами, вывезенными из Турции, чертил разрезы и планы осмотренных мною церквей, читал в кругу друзей об искусстве и для сих же друзей издавал книги на особом заумном языке …

Осенью 20 года я бежал, мыслитель, навстречу новым причудам, ошибкам и горечи, и после годичных скитаний и нищенства был выброшен на неузнаваемую парижскую улицу. Если не считать происшествия, свидетелем какового я нечаянно оказался в Константинополе, странствия эти никакого не заслуживают внимания”.

Поэт Александр Введенский: Сборник материалов / Составление и общая редакция К. Ичин и С. Кудрявцева

“Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием “здание”. Может быть, “плечо” надо связывать с “четыре”. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира.

… Сомнительность, неукладываемость в наши логические рамки есть в самой жизни. И мне непонятно, как могли возникнуть фантастические, имеющие точные законы, миры, совсем не похожие на настоящую жизнь. Например, заседание. Или, скажем, роман … Да и всякое вообще описание неверно" (*Александр Введенский*).

Книгоиздательство «Гилея» представляет:

Николай Харджиев. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме. С приложением “Кручёныхиады” и других материалов / Составление С. Кудрявцева

“Русский футуризм как литературное явление представляет собой сложное взаимодействие и борьбу четырех основных группировок: футуристы “Гилея” (Хлебников, Давид Бурлюк, Василий Каменский, Елена Гуро, Николай Бурлюк, Маяковский, А. Крученых, Бенедикт Лившиц), “Ассоциация эго-футуристов” (Игорь Северянин, К. Олимпов, Иван Игнатьев, Василиск Гнедов и др.), “Мезонин поэзии” (Хрисанф, В. Шершеневич, С. Третьяков, Р. Ивнев и др.) и “Центрифуга” (С. Бобров, Б. Пастернак, Н. Асеев, Божидар, позднее — И. Аксенов, Е. Шиллинг и др.).

Самой ранней и самой “левой” из футуристических группировок были футуристы “Гилея” (они же кубофутуристы, или “будетляне”). Группа эта возникла в начале 1910 г.

…Каждая из этих групп считала себя единственной выразительницей “истинного" футуризма и претендовала на гегемонию в новом искусстве”.

Владимир Поляков. Книги русских кубофутуристов. Издание второе, исправленное и дополненное. С приложением подробного каталога футуристических изданий

“В цензуру книги “Гилеи” посылались не в том порядке, в котором они печатались. “Дохлая Луна”, например, помечена в “Книжной летописи” январем 1914 г., в то время как в действительности она вышла из печати в конце августа 1913 г. … ; из переписки Бурлюка с Матюшиным можно понять, что сборник к печати был готов уже в июне ... Издания “Гилеи”, среди которых была и “Дохлая Луна”, печатались на юге России с августа по октябрь 1913 г. Крученых получил сборник в середине сентября; в открытке, отправленной Матюшину, он сообщает, что "книга имеет вид курортного каталога” …

Спешка, с которой набирались эти сборники, объясняет наличие многочисленных опечаток в тексте книги и на рекламных страницах, а также некоторые неясности с иллюстрациями”.

Книгоиздательство «Гилея» представляет:

Рауль Ванейгем. Революция повседневной жизни: Трактат об умении жить для молодых поколений / Пер. с франц. Э. Саттарова (Серия "Час Ч. Современная мировая антибуржуазная мысль")

"В нашем фрагментированном мире, где иерархическая социальная власть была общим знаменателем в течение всей истории, до сих пор была позволительна лишь одна свобода: свобода сменить числитель, неизменный выбор нового хозяина ... Буржуазные демократии продемонстрировали, что терпимы по отношению к индивидуальным свободам в той мере, в какой они ограничивают и уничтожают друг друга; очевидно, что ни одно правительство, каким бы искушенным оно ни было, не может размахивать *мулетой* свободы без того, чтобы каждый не различал за ней притаившуюся шпагу. Без того, чтобы в качестве контрудара свобода не находила своих корней, то есть индивидуальное творчество, и яростно не отказывалась быть тем, что ей благосклонно позволено улыбающейся властью".

Павел Горгулов. Коммуникационная теория безвластия / Предисловие С. Кудрявцева

"Главным в этом процессе является обессмысливание иерархической коммуникативной ситуации, лишение ее приданного ей смысла за счет обессмысливания опосредующих ее констант (правил, языка, других знаков). Должно продуцироваться недоверие к константе, как к конкретной, так и к любой. При этом происходит дискредитация знака без его замены и возможности восстановления. Утрата доверия к константе без предложения альтернативы влечет за собой "смазывание" константы — она начинает "плыть" в поисках замены себе. Сознание иерархизатора будет безнадежно пытаться перестроить систему опор и от этого потерпит фиаско. В отличие от практик detournement или "глушения культуры" должно происходить принципиальное обессмысливание, уворачивающееся от любых знаковых аналогий".

Книгоиздательство «Гилея» представляет:

Джон Зерзан. Первобытный человек будущего / Пер. с англ. А. Шеховцова; предисловие М. Вербицкого (Серия “@нонимная уния”)

“В традиционной антропологии произошел настоящий переворот, повлекший за собой весьма важные выводы. Сейчас мы знаем, что до начала одомашнивания животных и земледелия у человека на самом деле было больше свободного времени, он был ближе к природе, чувственно мудрее, здоровее, а отношения между полами были построены на равенстве. Вот что было нашей человеческой природой за пару миллионов лет до того, как мы стали рабами жрецов, царей и боссов.

А недавно было сделано еще более ошеломляющее открытие, которое непосредственно связано с предыдущим и углубляет его; оно может рассказать нам нечто важное не только о том, кем мы были, но и кем мы снова можем стать”.

Илья Зданевич (Ильязд). К литературной биографии футуриста: Илиазда, доклад; Философия, роман. С приложением цикла заумных драм “аслааблИчья”, а также “Жития Ильи Зданевича” Игоря Терентьева / Предисловие и примечания Р. Гейро

“Моя поэзия — доведение до конца всех тех тенденций, которые были заложены в моих предшественниках. Я понимаю поэзию как продукт болезни. У мертвого в гробу еще продолжают расти волосы, и когда бритых покойников открывали через несколько дней или недель, их находили бородатыми. Искусство давно умерло. Мое бездарное творчество с потугами на что-то … это борода, растущая на лице трупа. Дадаисты — пирующие черви: вот наша основная разница. Они пришли извне, я расту на теле, которое некогда было живым … Я творю потому, что на мне лежит печать поколений, потому что дегенерация рода дала в конце концов такого беспринципного, грязного и преступного отщепенца, как я, который может жить, только духовно мошенничая и растлевая духовно и физически”.